



الفنون الشعبية المصرية

بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة العامة للإستعلامات

STATE INFORMATION SERVICE

1



1

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم
الفنان حسن محمد عثمان
الأستاذة ليلى أحمد عدس

حقوق الطبع محفوظة للهيئة العامة للاستعلامات

السيد الأستاذ محمد صفوت الشريف
وزير الاعلام رئيساً شرفياً

السيد الأستاذ نبيل عثمان
رئيس الهيئة العامة للاستعلامات مقرراً

الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس
الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم سالم
الأستاذ فوزى عبد الوهاب رضوان
الفنان حسن محمد عثمان
الأستاذة ليلى أحمد عدس

الأستاذة ليلى أحمد عدس
 الأستاذة فتحية حسين خليل
 الأستاذة هدى على عبده
 الأستاذة نادية فؤاد رشيد
 الأستاذة سنية عبد المنعم سيف
 الأستاذة منى الهامى طه

المصورون

الأستاذ عادل ابو بكر
 الأستاذ أحمد المغربي
 الأستاذ أحمد قرنى
 الأستاذ فتحى بركات
 الأستاذ أحمد الخطيب
 قسم التصوير بالهيئة العامة للاستعلامات

الاخراج الفنى

الفنان حسن محمد عثمان



الاستاذة عزيزة حمزة عيد
الاستاذة فتحية حسين خليل
الاستاذة هدى على عبده
الاستاذة نادية فؤاد رشيد
الاستاذة سنية عبد المنعم سيف
الاستاذة منى الهامى طه
الاستاذة عليا احمد عطية

فى هذا العدد :-

مقدمة

١٧		
٢٣	أ.د. نبيلة ابراهيم	تقديم الأدب الشعبى
٢٧	أ.د. عبد الحميد يونس	الأسطورة فى الماثورات الشعبية
٣٤	أ.د. نبيلة ابراهيم	فلكلور مصر القديمة
٤٧	أ.د. ايزيس فتح الله	الأدب الشعبى فى العصر القبطى
٦٢	أ.د. محمد عبدالسلام	الفلكلور فى العصرين المملوكى والعثمانى
٧٣	أ.د. محمد رجب النجار	مصر فى السير الشعبية المصرية
٩٥	أ.د. أحمد مرسى	المثل والفزورة فى التراث الشعبى المصرى
١٠٥	أ.د. نبيلة ابراهيم	القيم الأخلاقية فى القصص الشعبى
١١٥	أ.د. خطرى عرابى أبوليفة	الأغنية الشعبية فى مصر

الموسيقى والغناء والرقص

١٣٣	الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية	محمد عمران
١٤٩	الرقص الشعبى فى مصر	سمير جابر
١٦٤	الألعاب الشعبية فى مصر	سمير جابر
١٧٢	الموسيقى الدينية فى مصر	سليمان جميل
١٨٩	الآلات الموسيقية الشعبية	فرج العترى

الفنون التشكيلية والحرف

٢٠٥	حسن عثمان	تقديم الفنون التشكيلية والحرف
٢٠٩	عصمت احمد عوض	صناعة خرط الخشب
٢٢١	ملك السيد مرسى	صناعة الزجاج الشمعى
٢٢٩	الدكتورة زينب حجازى	عروسة المولد
٢٣٨	سامية قطيى	الحلى
٢٧٠	الدكتورة زينب حجازى	اللائات الشمعى
٣٠٠	وداد حامد	الأزياء
٣٣٢	سوسن عامر	الرشم
٣٤١	عايدة خطاب	صناعة الخزف والفخار
٣٦٠	جودت عبد الحميد	الوحدات الزخرفية فى النوبة القديمة

تقديم

ليس أقدر على التعريف بالروح المصرية ، ذات الشخصية المتفردة ، من تقديم بعض نماذج من فنوننا الشعبية التى تمتد جذورها إلى فجر التاريخ ، فى إيقاع دائم متجدد . . تنهل من روافد متعددة لتضيف إلى الذاكرة المحملة بالمرور الحضرى ، المزيد من الإيقاع المتناعم مع العصر الذى تعيشه . .

فأسطورة المصرية ، والفزورة ، والإيقاع الموسيقى ، والتشكيلات النحتية ، والرسوم الجدارية ، ما هى إلا الأشكال والقوالب المادية التى تتضمن مكونات هذا الشعب ، وما استقر فى وجدانه ، من معرفة وعادات وتقاليد روحية ومادية .

وفى عالمنا المعاصر الزاخر بالعلوم الحديثة التى تنقلها وسائل الاتصالات بالأقمار الصناعية تشد حاجتنا إلى التمسك بالقيم الموروثة لنواجه تيارات وأفكار ، هى نتاج التطور السريع ، وفى نفس الوقت قد لا تكون مناسبة للروح المصرية التى ما زالت تعيش فى إطار وحدة متماسكة ، توحد بين القيم الدينية مع الحياة الدنيوية .

والمأمل للحياة الشعبية المصرية ، عبر التاريخ ، يلمس حرص الشعب المصرى على التمسك بعاداته وتقاليد ، وهو ما نطلق عليه الأصالة المصرية . . وفى نفس الوقت يتطلع إلى المزيد من التقدم عن طريق التعرف على ما يجرى فى العالم الخارجى وهو ما نطلق عليه المعاصرة . .

العادات والتقاليد

٣٨١	الدكتور فاروق احمد مصطفى	الاحتفالات الشعبية والتقاليد
٣٩٧	احمد أبوزيد	الموت والشعائر الجنائزية
٤٠٨	الدكتور حافظ الأسود	المناسبات الدينية
٤١٩	ميرفت العشماوى	شعائر وحفلات الزواج
٤٣٣	الدكتور فاروق اسماعيل	مرحلة الميلاد والحمل والولادة
٤٤١	المستشار وليم سليمان قلادة	الأعياد والتقاليد القبطية

فالموسيقى الشعبية خرجت من المعابد المصرية القديمة .. وفنون النحت والتصوير ، قدمها المصري القديم للعالم الخارجى ليتعرف على قيم فنية غير مسبقة .. وما زالت هي المرجع الأساسى للمبدعين العالميين فى فنون النحت والتصوير . والفنون الكلامية من قصص ، وأساطير ، وسير شعبية وأغان ، وأمثال .. ما زالت مرجعا هاما للدارسين والمبدعين فى شتى أنحاء العالم ..

وفى هذا الكتاب الذى تقدمه الهيئة العامة للاستعلامات عن الفنون الشعبية المصرية .. تأكيد لقيم أصيلة ما زالت تدفع بالشعب المصرى نحو التقدم والنماء ، فى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وهو جزء لا يتجزأ من رسالتها الإعلامية للتعريف بجوهر الشخصية المصرية ودورها الحضارى فى عالمنا الجديد .

لقد حرصت الهيئة العامة للاستعلامات دائما على توثيق المعارف ، وتوضيح الحقائق ، وتسجيل الانتصارات والإنكاسات فى أمانة علمية ، ونحن على أبواب قرن جديد من الزمان نحرص على تعميق القيم ، كما نحرص على المشاركة فى بناء مجتمع جديد .. يواكب التطور ويقف على أقدام ثابتة مستلهما تراثه وتاريخه الحضارى ..

وختاما لا يفوتنى أن أتقدم بوافر الشكر للأستاذ الدكتور ممدوح البلتاجى (وزير السياحة الحالى) للجهد الصادق الذى أعطاه لمطبوعات الهيئة العامة للاستعلامات وكان هذا الكتاب أحد روافد المعرفة التى تقدمها الهيئة فى إطار خطتها الإعلامية حتى تتواصل مع القيم التى أرساها كل من تولى رئاسة الهيئة من قبل .

هذا الكتاب لبنة نضيفها إلى صرح البناء الحضارى الذى شيده شعب مصر البناء وحافظت عليه الأجيال المتعاقبة .

نبيل عثمان

رئيس الهيئة العامة للإستعلامات

أولت الهيئة العامة للاستعلامات ، فى السنين الأخيرة ، الأعمال الموسوعية ذات الطابع الحضارى اهتماما كبيرا .

فمن هذه الأعمال الموسوعة ، التى أخرجتها الهيئة الموسوعية المصرية بأجزائها الثلاثة من العصر الفرعونى حتى مصر الإسلامية ومنها سجل رواد الفكر المصرى الحديث وتاريخهم الحافل بالإنجازات ، وليس غريبا بعد ذلك أن تفكر الهيئة العامة للاستعلامات فى تقديم موسوعة للتراث الشعبى المصرى بكل فنونه الكلامية والغنائية والموسيقية والحركية والتشكيلية فى صورة كتاب .

وترجع أهمية هذه الموسوعة الى مايلى :

أولا : أنها تعد امتدادا لما خلفه لنا الرواد الأوائل من موسوعات فى التراث الشعبى المصرى ، فقد ترك لنا العلامة أحمد نيسر ثلاثة أعمال موسوعية هي : معجم الأمثال العامية ، ومعجم الكتابات العامية ، ثم معجم التعبيرات العامية . وكذلك ترك لنا العلامة أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعبيرات المصرية ، وأهم ما يميز هذه الموسوعات أنها ، شأنها شأن الأشياء الفريدة النيسة ، تزداد قيمتها مع تقادمها .

ثانيا : أن هذه الموسوعة تسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية بالنسبة لكل قارىء مصرى وعربى وأجنبى ، يريد أن يتعرف على شخصية الشعب المصرى وجوانب إبداعه المختلفة مجمعة فى وحدة كبيرة متماسكة ، إذ أن كل شكل من أشكال الإبداع التى تقدمها الموسوعة ، تعد لبنة فى هرم حضارى مصرى كبير .

ثالثا : أن الاهتمام العالمى الكبير بجمع مواد التراث الشعبى وحفظه من الضياع مصنفا ومؤرشفا ، كان دافعا لشعوب العالم لأن تقدم تراثها فى أكثر من شكل ، فمنهم من يقدم الدليل العلمى لتراثه ، ومنهم من يقدم الكتب العالمية المختلفة فى هذا المجال ، ومنهم من يقدم الأعمال الموسوعية التى تحتوى على المواد المتنوعة لهذا التراث . وتعد هذه الموسوعة بحق ، بداية على الطريق السليم فى تقديم تراثنا الشعبى للعالم أجمع فى إصدارات مختلفة .

وقد عزمت الهيئة العامة للاستعلامات على إصدار هذه الموسوعة فى مجلد واحد يشمل :

الباب الأول : يحتوى على الفنون الكلامية التى عرفها الشعب المصرى من العصر الفرعونى حتى اليوم ، وتشتمل على الأساطير والقصص بأنواعه ، الغنائى وغير الغنائى ، والسير الشعبية والأغانى والألغاز والأمثال .

كما يحتوى الباب الثانى على فنون الموسيقى والغناء والرقص والألعاب الشعبية . ويختص الباب الثالث بالفنون التشكيلية الشعبية المختلفة ، مثل فن العمارة والنسيج والسجاد والأزياء والخزف والزجاج والتصوير الجدارى .

أما الباب الرابع والأخير فيشتمل على العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية .

وقد حرصت الموسوعة على أن تكون ممثلة لجميع الفنون الشعبية المصرية كما حرصت على أن تمتد بهذه الفنون إلى أبعادها التاريخية تأكيدا لأصالتها وأصالة شخصية الشعب الذى أبدعها . ولهذا فإن هذه الفنون تتسم بالقدم والحداثة معا ، فهى أشبه بالطبقات الجيولوجية المتراسة بعضها فوق بعض ، وإذا كانت كل طبقة تنتمى إلى حقبة من الحقب التاريخية ، فهى جميعا تعد كتلة واحدة متماسكة .

وقد كان الشعب المصرى حريصا ، على مر العصور ، على المحافظة على إرث الماضى ولكنه فى الوقت نفسه ، كان حريصا على أن يضيف الشئ الكثير إلى ما ترسب فى ذاكرته وفكره وسلوكه ، ما ينسجم مع شخصيته وطبيعته وعقيدته الدينية ، ويقدر ما كان يحتفظ فى ذاكرته من رواسب الماضى ، كان يحور كثيرا منها حتى تخرج منسجمة مع تراثه الكلى الذى يحمل فلسفته فى الحياة وقيمه الدينية والدنيوية .

فإيمان الشعب المصرى بوحدة الحياة الدينية والدنيوية على سبيل المثال ، وهو يعد من أهم عناصر التعبير فى تراثه ، يبدو ممثلا تمثيلا قويا فى كل تراثه الشعبى ، ابتداء من العصر الفرعونى حتى اليوم . وسوف يرى القارىء فى كل جزء من أجزاء الموسوعة ، إلى أى حد يتحقق هذا القول فى كل أشكاله الإبداعية .

فالموسيقى الدينية المصرية ، على سبيل المثال ، بدأت مسارها من المعبد الفرعونى ، ثم تركت آثارها بعد ذلك بالآلاف السنين على الكنيسة القبطية ثم فى الإنشاد الدينى الإسلامى ، كما يقول المتخصصون فى تاريخ الموسيقى المصرية .

وبعض الألعاب التى مازال الأطفال يلعبونها فى الريف والأحياء الشعبية هى بعينها الألعاب التى لعبها المصرى القديم . ومن ذلك لعبة الحوكشة التى أخذها العالم الغربى ليطورها إلى لعبة الهوكى . وكذلك لعبة اللجم الشبيهة بلعبة « البيس بول » وكل هذه الألعاب مصورة على جدران المعابد .

وقد استمر الاحتفال بعيد وفاء النيل من العصر الفرعونى حتى العصر الفاطمى فالأيوبى فالمملوكى فالعثمانى . بل أن المصريين ، كانوا ، حتى زمن ليس بالبعيد ، يحتفلون بعيد وفاء النيل وكسر الخليج .

وقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله آمون يخرج من معبد الكرنك متوجها إلى معبد الأقصر ليجتمع بالآلهة « آبيت » آلهة الحمل والولادة لينجب منها نسلا هيا . وبهذه المناسبة كان يجتمع فرعون مصر بالملكة زوجته ، فى عيد أول السنة الجديدة إحياءاً وتكراراً لهذا الاحتفال المقدس .

ويرى الباحثون الفولكلوريون أن الاحتفال بمولد سيدى أبى الحجاج الأقصرى ، يعد شكلا دينيا حديثا للطقس الفرعونى القديم . كما يرى الباحثون فى موسيقى الأجناس ، أن أداء الاحتفال الدينى المصرى القديم ، كان يأخذ شكل الإنشاد الفردى الذى يؤديه الكاهن ، والإنشاد الجماعى الذى يؤديه الأهالى ، وذلك إلى جانب الرقصات المصاحبة للأغانى والضرب على الآلات المتمثلة فى الطبله والعود والتفير . وهم يرون أن إنشاد الطرق الصوفية لا يخرج عن هذا النظام .

على أن التراث الشعبى المصرى لا يقتصر على الموروث القديم المطور فحسب ، بل يتسع ليحتضن ما قد يكون وافدا . وفى هذه الحالة لابد لهذا الوافد من أن يتشكل بتأثير البيئة المحلية . فقد استقبلت مصر فن خيال الظل على سبيل المثال . وسرعان ما استقل هذا الفن عن مصدره الأصيل وازدهر فى البيئة المصرية الداخلية ، وبلغ أوج ازدهاره فى العصرين المملوكى والعثمانى .

واستقبل التراث المصرى الكثير من الرقصات البدوية مع البدو الوافدين . وبعد

فترة من استقرارهم أصبحت لهم رقصاتهم التي يشتهر بها البدو في مصر ، ومنها
رقصة الكف التي يصاحبها غناء الشاوة والغناوة والمجرورة . ومنها كذلك رقصة
التحطيب التي ربما كانت تحويرا لرقصة السيوف العربية .

أما مظاهر الفنون التشكيلية الشعبية المتمثلة في الحلى والخرط الخشبى
والحرف والنسيج والرجاج وصناعة الكليم وغير ذلك من الفنون الشعبية ، فتعد كذلك
إرث قديما يرجع إلى زمن الفراعنة . وقد ظل هذا الإرث ينمو ويتضخم إلى أن وصل
أوجه مع ازدهار الفن الإسلامى .

وليس بوسعنا ، عزيزى القارىء ، أن نسرده في هذه العجالة ، ما تحتوى عليه
موسوعتك . وربما كانت الإشارات العاجلة كافية لتشويقك للولوج بداخلها . فلتركك
إذن لتستمتع بها وإذا كنت مصريا أو عربيا أو أجنبيا ، ولم تنح لك فرصة رؤية بعض
مواد هذا التراث الفنى الثرى ، فلتمنح من هذه الموسوعة ما وسعك ذلك .
ولا تمنى إلا أن تكون راضيا عنها ، مفيدا منها ..
والله ولى التوفيق

أ . د . نبيلة إبراهيم

الأدب الشعبي

- الأسطورة في الماثورات الشعبية ● فلكلور مصر القديمة ● الأدب الشعبي في العصر
القيبطى ● الفلكلور في العصرين المملوكى والعثمانى ● مصر في السير الشعبية
- المثل الشعبي ● القيم الأخلاقية في القصص الشعبي ● لأغنية الشعبية

مقدمة

استاذ دكتور / نبيلة ابراهيم

فى البدء كانت الكلمة .
قال تعالى : « بديع السموات والأرض
واذا قضى أمراً فإنما يقول له كن
فيكون » .

(سورة البقرة ١١٧)

وقال تعالى : « وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين » .
(سورة البقرة ٣١)

وقال تعالى : « فتلقى آدم من ربه
كلمات فتاب عليه إنه هو التواب
الرحيم » .
(سورة البقرة ٣٧)

فمنذ بداية الخلق كانت الكلمة المنطوقة وسيلة التواصل بين الخالق
والمخلوق . ثم أصبحت وسيلة التراسل والتواصل بين الناس بعضهم بعضاً .
والتراث الشعبى يقوم أساساً على الكلمة المنطوقة . فبالكلمة يتخاطب الناس
ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم . وبالكلمة يغنون ويقولون الحكم ويبدعون
الحكايات وينلقون الأخبار ، ويتوسلون بطقوس سحرهم بل إن الكلمة كثيراً ما تكون
عنصراً أساسياً فى تشكيلاتهم الفنية .
وليس غريباً أن يتدع الإنسان التعبير الفنى بالكلمة إلى جانب الاستخدام
النفعى لها فى حياته اليومية . وليس غريباً أن يتدع الإنسان فى جميع أنحاء العالم
أشكالاً واحدة من التعبير الفنى بالكلمة ، فكل شعوب العالم عرفت الأسطورة ،
والقصص الشعبى بأشكاله المتنوعة حتى الغنائى منه . وكلها عرفت الأمثال والأقوال
المأثورة والألغاز والأغاني والتعاويد . ذلك أن هذه الأشكال جميعاً يلبي كل منها
حاجة أساسية فى حياة الإنسان أينما كان . ولكن بقدر ما تتحد الإنسانية فى سمات
عقلية ودينية ودينية مشتركة ، يظل الاختلاف بيناً فيما بينها فى إطار هذه الأشكال
الثابتة من التعبير .

ومن هنا يأتي حرص شعوب العالم ، وخاصة المتحضرة منه ، على جمع تراثها الخاص بها . وتسجيله ونشره ، لأنه بدون هذا الاهتمام ، لن تبرز هوية كل شعب على حدة ، ولن تبرز أهم سماته الحضارية والفكرية .

ولم يكن الرواد الأوائل في مصر في عصر التنوير منذ القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين بمأى عن الإحساس بقيمة التعبير الشعبي بالكلمة ولهذا فإنه على الرغم من اهتمام هؤلاء الرواد الأوائل ، البعيدة عن التراث الشعبي ، فقد أدخلوه في إطار فكرهم . فكان أن ألف أحمد تيمور موسوعة الأمثال الشعبية المصرية وكذلك موسوعة الكتابات العامة ثم الألفاظ العامية ، وكان أن ألف أحمد أمين ، صاحب موسوعات الحضارة الإسلامية التي سجلت حركة الفكر الإسلامى في فجره وضحاها وظهره - ألف قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية .

ثم تأتي هذه الموسوعة لتتوج هذه المحاولات ، بعد أن أصبح التراث الشعبي محط اهتمام الباحثين في الجامعات وأكاديمية الفنون ومراكز البحوث ، وبعد أن أصبح لديها مركز دأب منذ عام ١٩٥٧ على جمع التراث الشعبي وتسجيله وتصنيفه وأرشفته .

ويتصدر الجزء الأدبي هذه الموسوعة التي سوف تظهر أجزاءها الثلاثة الأخرى تباعاً . وقد رأينا أن تكون العصور المختلفة التي مرت بها الحضارة المصرية ممثلة في هذا الجزء وأول تلك العصور ، بطبيعة الحال ، هو العصر الفرعوني ولم يكن العصر الفرعوني ثريا في أساطيره الدينية فحسب ، بل كان ثريا في مادته الأدبية كذلك . ولهذا فقد حظى العصر الفرعوني ببحتين : البحت الأول عن علاقة المصري القديم بالظواهر الطبيعية التي رفعها إلى درجة التقديس ، فنسج حولها أساطيره الخالدة . ويركز البحت على علاقة المصري القديم بالشمس أولا ثم بالنيل ثانيا .

أما الشمس فقد رآها المصري القديم النور الإلهي الذي لا يخبو على أرض مصر على مدار السنة ، فهي سر الدفء والحياة للإنسان والحيوان والنبات في أرض الوادى . وأما النيل فهو واهب الخير لأرض مصر من ناحية ، والطريق إلى الجنة من ناحية أخرى . ثم تجتمع الشمس والنيل في رمز واحد عندما تمر فيه مراكب الشمس حاملة الفرعون المتوفى لتوصله إلى جنة الخلد . على أن أدب المصريين القدماء لم يكن أساطير فحسب ، فالأساطير مكانها المعبد حيث تجرى الطقوس في أوقات دورية . أما في الحياة اليومية ، فكان الناس يتبادلون فيما بينهم أدبا من نوع آخر ، وإن لم يفصل كلية عن الدين . وقد حرص المصريون القدماء على أن تكون الكلمة

أداة توصيل للحكمة وأداب السلوك . يقول حكيمهم : « فالرجل يموت وتصبح جسده جيفة قدرة ، وكذلك تصبح كل ذريته ترابا ، ولكن الكتب نجعله مذكورا في فم من يليها . وأن كتابا واحدا لاكثر نفعا من بيت مؤسس ، ومن بيت في الغرب » .

وقد ظل المصريون القدماء حريصين على رواية تراثهم من الحكايات والأمثال والحكم ، وعلى الاحتفاظ بأعيادهم واحتفالاتهم وتقاليدهم ، حتى زار هيرودوت مصر فوجد الناس يحفظون كل هذا في ضمائرهم ، فاستمع إليهم ودون عنهم ما سجله في كتابه الخالد : « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

لقد كان الفص الشعبي المصري القديم متطورا إلى درجة أن بعض الأساطير القصصية التي عرفت وانتشرت في جميع أنحاء العالم ، كان مصدرها الفص المصري القديم ، كما أشار إلى ذلك دارسو القصص الشعبي بحق .

على أن التراث الشعبي المصري القديم لم يبق حبيس تاريخهم ، بل تجاوز العصور الفرعونية ، إلى ما بعدها من عصور .

فقد كان عيد وفاء النيل احتفالا مصرية قديما . وكان يصحب هذا الاحتفال تقليد له مغزاه الأنثروبولوجي ، إذ كانوا يلقون في مجرى النيل عروسا مزدانة لمنح النيل على الدوام الشباب المتجدد . وقد استمر هذا الاحتفال بعد ذلك ، وكان تقليدا حرص الشعب المصري على إتباعه قرونا طويلة .

فقد كان السلطان في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية يركب السفينة السلطانية ويسير في النيل حتى فم الخليج حيث يقام سد من قبل . ثم يضرب السد بمعول فيتدفق الماء وتنجرف معه عروس دمية مزدانة ، فتجري مع جريانه ، وقد كان يصادف هذا الاحتفال عيد الشهيد عند الأقباط ، وعندئذ يلتحم الاحتفال الفرعوني والقبطي والإسلامي ، وتختلط الاحتفالات لتكون شاهدا على وحدة تاريخ الشعب المصري .

ويستمر التراث الشعبي مواكبا متغيرات التاريخ . فيضاف إلى جانب الاحتفالات ذات الأصل القديم ، احتفالات قبطية وإسلامية مثل الاحتفال بالمولد النبوي وعاشوراء والأولياء والقديسين .

ثم يلتقط الشعب المصري فن خيال الظل ويرعون فيه وحيث أن خيال الظل فن يعتمد على الكلمة التي تصاغ منها التمثيليات ، فلا بد أن يكشف هذا الفن الوافد في النهاية عن روح مصرية صميمة ، وعن هموم وآمال الشعب المصري .

الأسطورة في

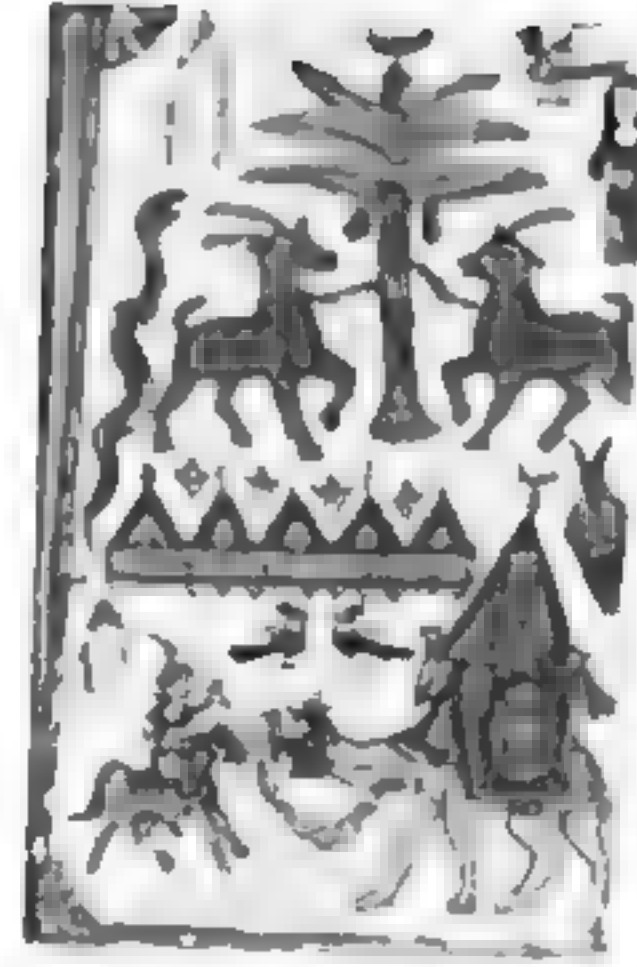
المثورات الشعبية المصرية

بقلم الاستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس

وكما كانت أرض مصر خصبة لنمو فن خيال الظل ، كذلك كان استعدادها قويا لاستقبال فن البير الشعبية العربية ، الى درجة أنه يمكن القول أن السير الشعبية العربية جميعها اكتملت في مصر .

ثم نأتى إلى الفنون القولية الشعبية المعاصرة التي تعد حصيلة تراكمات العصور الحضارية التي مرت بها مصر ، ونعنى بذلك القص الشعبي السردى والغنائى والأمثال والألغاز والأغاني . وكل هذه الأشكال غنية بقيمتها ومضامينها ، فبقدر ما تتميز بقيمتها الجمالية العالية ، تؤدي وظيفتها النفعية في الحياة . وليس هناك أبعد نفعا للناس من أن يذكرهم تراثهم القولي على الدوام بما يساعد على بقاء الحياة ، ولم شمل الناس في وحدة واحدة ، وترسيخ القيم الدينية المتوارثة الأصيلة .

ومن ثم ، فإن هذه الأشكال الأدبية جميعا تعد مجالا خصبا لدراسات القدرة الجمالية لدى الشعب المصري في توظيف الرموز واستخدام فن التمثيل من ناحية ، ثم في قدرته على ابتداء الشكل الفني المحكم من ناحية ثانية ، ثم أخيرا في توظيف كل هذه العناصر في بث المضمون القيمي من خلال الإشعاعات الدلالية للغة الفنية . ولا يسعنا ، بعد هذا التقديم للجزء الأدبي من هذه الموسوعة الكبيرة بحجمها ومحتواها ، سوى أن نشكر الهيئة العامة للاستعلامات على هذه البادرة الطيبة التي تساهم بها إسهاما جليلا في الحفاظ على تراث مصر ، أرض الكنانة وذخيرة التراث الإنساني .

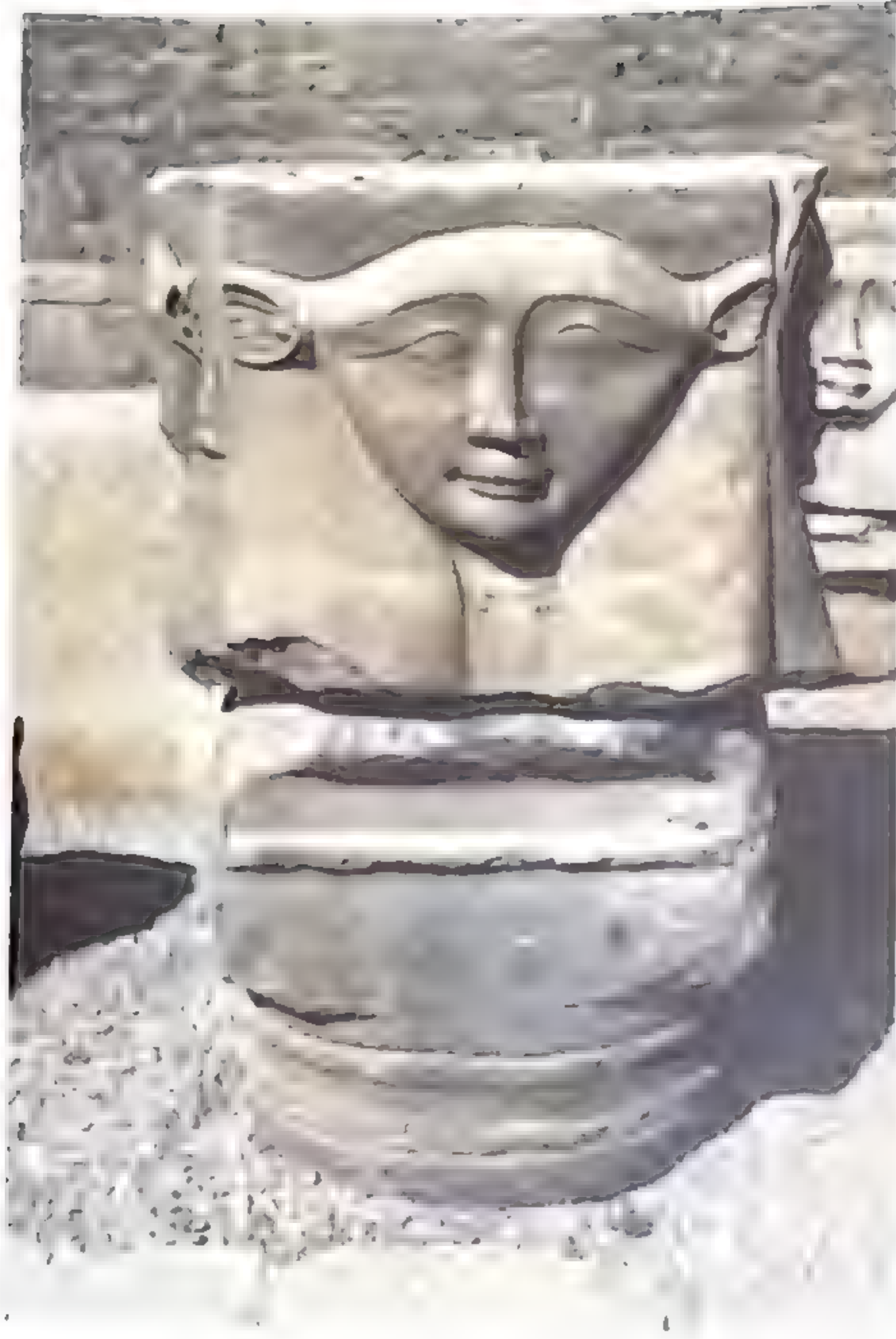


عليه ، وهو أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ، بل والذي سار على درب الحضارة القديمة في بواكير فجرها ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي وأولويات المعرفة ، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتجسيم والتمثيل ، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة .

إذا كانت الأسطورة ترتبط في الاستعمال اليومي بالخوارق التي تتجاوز الواقع والمعقول فذلك يدل على عراقتها ، وهو ما يمكن أن يتبعه الدارسون في بعض التصورات والممارسات والتقاليد . . ومصطلح « أسطورة » هو ما استعمله الغربيون في كلمة « MYTH » ونحن في تحدثنا عن الأسطورة نقصد المادة التي أصبح لها علم خاص يقوم بدراساتها ، ومن هنا بدأنا نعترف بأهمية هذه المادة من ناحية ، وبقيمة دراستها العلمية من ناحية أخرى . ولكننا يجب أن نشير إلى أن مصطلح « الميثولوجيا » إنما يدل على المادة التي أصبح لدراساتها العلم الخاص بها ، والتحم هذا المصطلح في اللغات الغربية وأصبح يدل على المادة ويدل في الوقت نفسه على العلم المتخصص في دراستها . وكثيرا ما نجد تصنيف الأساطير على أساس القوميات والحضارات ، وتنتشر الأساطير البابلية والآشورية والمصرية بعنوانين تستخدم مصطلح الميثولوجيا كأن يقال : الميثولوجيا البابلية والآشورية والميثولوجيا المصرية وهكذا .

ولسنا في حاجة إلى أن نفصل القول في اختلاف الدارسين حول تعريف الأسطورة وكيفية أن نسجل آخر ما كان المتخصصون يجمعون

وتاريخ مصر القديمة يزخر بالمقومات الطبيعية البارزة التي واجهها الإنسان في تلك الأحقاب مواجهة أسطورية . ومن أهم هذه المقومات « الشمس » وهي التي فرضت على كل من يصف مصر أن يضع الشمس في مكان الصدارة ، فهي التي « تكاد تبلى سافرة النهار بطوله على مدى العام ، ولا ترمد عنها إلا قليلا . ومن هنا قدمها المصريون الآتدمون ولاحظوا دورتها ، وقاسوا عليها فترات الزمن في اليوم ، نهاره وليله ، وفتراته من السنة فصلا محددة ، وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم . . ولا تزال بقايا أثرية من الصور الأسطورية للشمس تعيش في بعض مواسم المصريين وعاداتهم ، فأشعة الشمس تنقش على الكعك ، كما أن الصغار يرمون بأستانهم اللبنة المخلوطة في عين الشمس وهم ينادون : يا شمس يا شمس ، خلى سنة الجاموسة وهاتى سنة العروسة .



يقوم على الحوار بين الإلهين ، وفي هذه الوثيقة الأثرية نجد غالبا ما
بداية كل عبارة من تلك العبارات علامتين هيروغليفيتين تدلان على
اسم الإلهين ، والعلامتان مرتبطتان في وضع يحمل كلا منهما نواحي
الأخرى كان كلا الإلهين يتحدث أحدهما الآخر ، وهذا بطابق محتوي
المن فأنها تثبت أنهما كانا يتحدثان فعلا .

وهذا الحوار يظهر التوصل بالتمثيل في الأسطورة المصرية
القديمة . ثم إن اقترانه بتأشير التأمل الفلسفي ، ما يدل على تطور
الأسطورة المصرية . ومن الأدلة على ذلك أن « بتاح » ، إله صف
يقوم في هذه التمثيلة بدور إله الشمس الذي كان يعد إله مصر
الأسس ، وأن يحكي مكانة إله الشمس ويتخذ مكانة هذا الإله في
مسار التاريخ المصري للعقيدة القديمة . وسادة منف تعكس النزوع
إلى جعلها مركزا للحكم . ولكننا يجب أن نسجل أن ظهور هذه
التمثيلة في منف لا ينفي أن أصلها كان بلا شك بلدة
« عين شمس » ، ذلك لأننا نجد فيها الاتجاه الديني الذي امتاز به
« كهنة » عين شمس ، وهو الاتجاه الذي وصلوا به إلى المرحلة التي
أخذ عنها كهنة « منف » في تمجيد إلههم « بتاح » .

ونحن إلى اليوم نعرف الموضع الذي انبثقت فيه الأساطير الشعبية
باسم « عين شمس » . . . وهو ما يؤكد الرمز في البنية الأسطورية ، وهذا
يدفعنا إلى أن نشير إلى مثل واحد من هذه الرموز الفنية المشهورة ، وهو
نصير الشمس « بالعين » التي تعد عند الإنسان الأصل المباشر
للمنظور والقدرة على تصوره ، وبذلك أصبحت وسيلة إلى الهداية
والمعرفة معا . ولقد احتل بها الإنسان القديم احتفال الفنان شكلي
الحديث ، ولم يكن عجبا أن تكون العين أشيع الرموز الميثولوجية
المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن الإله
عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه في العصر الحجري
تجسيد لآلهة الخصوبة التي كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر
آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المقدم كانت معقدة
في وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء
أسطورة على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء .
باختلاف الأقاليم ولابد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الإله
كان في فجر التاريخ المصري القديم يشخص في صورة ص
على أحد المباني ، أو خارج من المياه الكونية الأولى وكاد
البنى هي الشمس والبرق هي القمر .

وقد تطور هذا الرمز الأسطوري للعين على مدى التاريخ القديم
وأخذ يعكس المراقبة العليا لما يصدر عن الإنسان من أعمال ومو
إلى جانب تصوير الوظيفة المباشرة لإشاعة النور وتبديد الظلام . لكن
يستطيع الإنسان أن يشاهد ما حوله من ظواهر وكائنات . وهكذا
عين الإله الأكبر هي إلهة الكون العظمى في الأسطورة المصرية
القديمة . وترسل الأسطورة فتحكي أنها انطلقت في المياه الكونية
الأولى ، استجابة لأمر الإله الأكبر ، لإحضار ولديه شو وتنفوت .
وعندما عادت وجلدت أن عينا أخرى حلت محلها في وجه الإله الأكبر
وهذا يفسر غضبها الذي يجسم بدوره نقطة التحول في الكون ، ذلك

وتركز الرموز الأسطورية في الإله « رع » ، وهو إله الشمس والعالم
في المدينة التي تسب إلى هذا الكوكب ، وهي مدينة الشمس التي
عرفها الإغريق فيما بعد باسم هليوبوليس وهي في شمال القاهرة .
وكانت جادة رع منتشرة في مصر القديمة وظلت عاداته سائدة فيها ردحا
كثيرا من الزمن . وفي مدينة الشمس رمز إلى رع بنور صفير ، وكان
كبير الآلهة في بعض المجموعات المقدسة في مصر القديمة . وفي
مركز عائلته بمدينة الشمس كانت هناك الشجرة المقدسة التي نسب
إلى الشمس أيضا ، وبعد رع حائل الشر في الأسطورة المصرية
القديمة . ومن أهم المراحل التي مر بها رع وأخيرا ، أنه اجلس نفسه
على « نوت » ، أي السماء التي حولت نفسها إلى البقرة السماوية
المظلمة التي تستوعب السموات التي لا يزال « رع » ، الشمس ، يتربع
فوقها .

وارتبط هذا التصور الذي شخصه المصريون القدماء بالطاهرة
الطبيعة التي أسبغت الاستقرار في هذه البقعة من الأرض بما أعانت به
الحياة من خصب وفلاحة ، وهذه الظاهرة هي النيل . ومن هنا اتسع
التشخيص لكوكب الشمس بحيث يتوحد النيل وهو النهر الذي اقترن
المصر . فأصبح المحيط السماوي الذي يعتبره إله الشمس شبه
عبور فرعون للنيل ، ويتخذ أداة هذا العبور وهي الزورق . والدارسون
لهذا التصور الأسطوري يتابعون مراحل العقيدة الشمسية القديمة ،
ويكشفون عن مساهمة هذا التصور للدلالات والرموز المتعلقة التي
التحمت بإسباغ الحياة الإنسانية بما تترع إليه من تشخيص وتجسيم .
ويقول الأثرى المشهور جيمس هنري برست : « . . . من المحتمل
جدا أن أقدم صورة تخيلها المصري لإله الشمس يرجع تاريخها إلى
العهد الذي لا يزال فيه مصريو عصر ما قبل التاريخ يعيشون عيشة الصيد
في منابع الدلتا ، وذلك عندما تخيلوا إله الشمس في شكل صياد يدفع
أو يجذف في زورق شبه الرمث المؤلف من حزمتين من الغاب ، ليمر
به مستقمت الغاب ، ولاتزال لمحات من هذا التصور العتيق محفوظة
لنا في أقدم فقرات « متون الأهرام » ، إذ كثيرا ما نجد فيها إله الشمس
مصورا بصورة إنسان يجذف عبر المستقمت السماوية في زورق الغاب
المزدوج . وهذا هو « رع » ، أي الشمس المجسمة التي تصورنا أقدم
سكان وادي النيل من قبل في شكل إنسان جملوا مقره « هليوبوليس »
(عين شمس) حيث حل محل إله شمس قديم يدعى « أتوم » وأصبح
أعظم إله في مصر .

والأسطورة - كما قلنا من قبل - تتوصل بالكلمة والإشارة والإيقاع
وتشكل المادة ، وهو ما دفع المنحصرين في الميثولوجيا إلى أن
يحكموا عليها بأنها أصل كل الفنون والعلوم . وكانت الأسطورة
تشخص الآلهة بصور الملوك كما كانت تبرز الملوك في صور الآلهة ،
وهو ما يواجهه كل من يعرض للحضارة المصرية القديمة . وهذا هو
« بتاح » كبير الآلهة والخالق في ميثوس الآلهة بممفيس . ولقد عثر علماء
المصريين على نصوص بردية تسجل ما يشبه التمثيلة في مراسيم
العقيدة الخاصة بهذا الإله . ويصف « برست » النص التمثيلي الذي

فهو « إيز وأوزير وحور وست ونفت » ، ولا تزال هذه الأسطورة في
شخصها وأحداثها ورموزها محل إعجاب العالم ، وقد استلهمت في
الأدب ، ونحن نذكر أدينا المصري توفيق الحكيم الذي صدرت له
مسرحية تشخص هذه الأسطورة ، وحسبنا أن نتوقف عند محورها
الأساسي وهو شخصية « أوزير » .

وكان الفراعنة في الدولة الحديثة يقولون في دعائهم لأوزير :
« إنك النيل ، حقا ، عظيم في الحقول في باكورة الفصول ، فالآلهة
والناس يعيشون بالبدى الذي فيك » ، وبذلك اقترن بالخصوبة
والحياة ، لملاقة الماء به ، ومن الواضح أن أوزير أصبح تجسيدا أو
تشخيصا للماء ، أي أنه هو الماء بنية واحدة ، كان المصري القديم
يراه في مجرى النيل وفي البنايع التي تلتحم بهذا المجرى ولو بطريق
غير منظور ، وظهر المقوم الثاني للشخصية المصرية في أثر ماء النيل
في التربة ، وهو الذي حول هذه البقعة إلى أرض خصبة ، ومن ثم

لأن العين لا يمكن أن يسكن روحها تماما ، وحولها الإله إلى كوبرا ،
تعمل على حمايته وطرد أعدائه ، وتلتف حول جبينه . وللشمس تعا
لذلك دلالتان ، فهي ترمز إلى البيت الملكي وماله من جاه وسلطان ،
وترمز في الوقت نفسه إلى الشمس المنيرة الحارقة .

والمقوم الثاني بعد الشمس من مقومات الشخصية المصرية هو
« النيل » الذي ارتبط بالتحول العظيم الذي حول مصر في أقدم العصور
من البداوة إلى الاستقرار الزراعي . والأسطورة التي تشخص هذا
التحول هي أسطورة « إيزيس وأوزيريس وحورس » ، وهي تعد من
أشهر الأساطير في العالم . ولابد أن نسجل أن هذه الأسطورة انتقلت
من مصر إلى شعوب العالم القديم وبخاصة عند اليونان . والملاحظة
الأولى التي يجمع عليها الدارسون أن أبطالها تحولوا إلى أسماء
إغريقية . ومن المشهور الآن ترديد أسماء « أوزيريس » وإيزيس
وحورس وتيفون ونفتيس . . . وهي الصيغ اليونانية ، أما الأصل المصري

جسم أوزير اعتبار مصر للاستقرار الزراعي ، إذ أصبح مورد التواصل التي امتارت به مصر ، وجمع بين الدلالة في الزمر الأسطوري على جبه النيل من ناحية ، وعلى المصونة والاستقلال الزراعي من ناحية أخرى . وقد ذكر « بريست » في كتابه فجر الصير أن هناك شاهدا على ذلك إذ قال : « . . . وقد أبد هذا الرأي وأكثر منه ما جاء في أشودة من عهد القرن الثاني عشر ق . م . إذ إنها لم تقتصر على تأجيل « أوزير » بالتربة بل أحيته هو والأرض كلها ، فتقول عنه تلك الأنشودة : أنت النيل الذي ينح من عرق بديك ، وأنت تمت الهواء الذي في حلقومك إلى أبوب الناس فومت القداسة لما يعيش عليه الناس . وكذلك توجد في أمك الشجرة وحصرتها والأمشب والبياتات والشعير والقمح وشجرة الحياة .

وهذه الأسطورة المتكاملة ترمز إلى نظرة كوية فيحة كما ترمز إلى الطبيعة ، وقد مر بنا أنها شخصت الشمس والنيل والتربة الخصبة . وحسبنا أن نعرض لساها وهو ما يدل على عايتها بتفسير الظواهر وكأنها جوارح لما في الشخصين من جزئيات ، بل إنها تدل على مراحل تشرح بالبحر الأسطوري ما تمكسه البيئة المصرية من حركة ومن التحام ومن وحدة . . . وأولى مراحل هذه الأسطورة - كما رواها بلوتارك - أن إله السماء (نوت) خانت زوجها (رع) مع إله الأرض (سب) وعلم إله الشمس (رع) بهذه الخيانة فغضب وصب عليها لعت وقضى بالأنا تخلص من حملها في أي شهر من شهور السنة . وتوسل الإله (نوت) بالحيطة لإنقاذ حبيته (نوت) ، واستطاع أن يأخذ من القمر الحزء الثاني والسجين من كل يوم فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التي كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوما فقط . وهذا هو الأصل الأسطوري الذي يفسر ظاهرة أيام السنة الخمسة التي تضاف كل عام إلى التقويم المصري حتى يساير التقويم الشمسي .

وهكذا استقلت نوت من لعة « رع » وأنجبت في اليوم الأول من أيام النسب « أوزير » وفي الثاني « حور الكبير » وفي الثالث « ست » وفي الرابع « إيز » وفي الخامس « نفت » . وتزوج « أوزير » من اخته « إيز » كما تزوج ست من أخته « نفت » .

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البدولة إلى الاستقرار الزراعي إنما يعود إلى « أوزير » الذي علمهم زراعة القمح والشعير وللذرة ، فأحب الشعب ورفعه إلى مصاف الآلهة . وما كان من أخيه ست إلا أن حقد عليه هذه المكاة في نفوس الناس وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتا قويا على قد جسمه ، ثم أقام حفلا دما إليه أصداقاه المتأمرين معه واستلج بعد ذلك أحماء إلى هذا الحفل ومد الطعام والشراب . وبينما كان الجميع يصفقون أحضر « ست » التابوت الفيس وأعلن أنه من نسيب الذي يكون على قده . وتبارى الحضور في قياس أجسامهم بالرقاد في التابوت ، وأخيرا جاء دور « أوزير » الذي تقدم بعد إلحاح ورقد في هذا التابوت وإذا بالتأمرين يسرعون بإحكام غطاءه وصب الرصاص عليه ثم ألغوا بالتابوت الذي سجن فيه « أوزير » في نهر النيل

وعرفت إيزيس ما حاق بزوجها فجرت خصلة من شعرها وارثلت ثوب الحداد وانطلقت تبحث مولودة ناتجة على جثمان زوجها ونصحتها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التي بنيت فيها نبت البردي وبصحبها سبع عقارب . . . ونذهب الأسطورة إلى أن « إيز » وضعت طفلا كانت قد حملت به ، وهي ترفرف بجناحيها في صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . واتفق أن لدغت عقرب طفلا « حورس الصغير » الذي فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله « رع » أن ينقذ طفلها من براثن الموت ، فتوقف « رع » بمركبة الشمس في الفضاء وبعث إليها بالإله « نوت » الذي علمها رقية خلصت « حور الصغير » من السم وبعثت الحياة في أوصاله .

وحملت مياه النهر التابوت الذي يضم جسد « أوزير » إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى مدينة بيلوس في سوريا . وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » وضمت النابت بما يحمل في أطوائها . وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة فراحه حسها وأمر بقطعها وصنع منها عمودا لقصره دون أن يدور بخلفه أن في باطنها تابوت « أوزير » .

واستطاعت « إيز » بعد أهوال أن تبلغ مدينة « بيلوس » بعد أن سمعت بما حدث للتابوت وجلست رثة الثياب تبكي وتنوح بحوار البشر . ولأذنت بالصمت . حتى إذا أقبلت عليها وصيغرات الملكة « ست » لهن وضغرت لهن شعورهن ونفتن فيهن عطرا ذكيا من جدها الإلهي . واستغرت الملكة عن السر في زينة وصيغراتها وعطرها ، فأبلغنا نبأ السيدة الغريبة بجوار البشر فأرسلت في طلبها وجعلتها مر لوليدها . وحوست « إيز » في صورة عصفورة الجنة حول العمود الذي يضم جثمان زوجها . ثم صارت إيزيس الملكة بسرهما وألحت أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه .

وهكذا حصلت « إيز » على التابوت وكشفت غطاءه وجثت على قدميها بجوار جثمان زوجها وولولت بصوت جهوري وانطلقت بكثرة الشمين عائدة إلى مصر .

وتسرى الأسطورة فتروى كيف بلغت « إيز » أرض مصر ووضعت التابوت على تربتها وراحت تبحث عن ولدها « حور » في مدينة « بوتو » . واتفق أن كان « ست » يطارد خنزيرا برييا فمثر على التابوت وتعرف عليه في ليلة مقمرة . وأمن « ست » في كيد « أوزير » فمزق جثمانه أربعة عشر شلوا وفرقها في مواضع مختلفة .

وانطلقت « إيز » في رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها واتخذت قاريا من البردي ، ويدل أن هذا هو السبب في أن التماسيح لا تؤذى المستقلين لهذه القوارب المجدولة من البردي ، لأنها - فيما كان يعتقد المصريون - كانت تتحاشى الإلهة « إيز » وتخاف نفستها . وأخلت « إيز » تدفن كل شلوحيث وجدته . ويذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تماثلا « لأوزير » في كل مدينة زاعمة أنها إنما تدفن

الجثمان الكامل لزوجها حتى يجتمع الناس في كل مكان على عباده وحتى تضلل « ست » عن قمره الحقيقي .

وهناك نقش مهم في معبد دنطرة يورد قائمة بأجزاء جسم « أوزير » التي غيبت في التراب باعتبارها ذخائر مقدسة في الهياكل والمعابد المختلفة ، فقلبه في أثريس ، وعموده الفقري في بوسير ، وعقه في ليشبوليس ، ورأسه في ممفيس .

وإذا كان « أوزير » يشخص الشمس والنيل والخصب ، فإن « إيز » تشخص الحياة الإنسانية أكثر من أي شيء آخر . ويرجع بعض المتخصصين في المصريات أن « إيز » كانت في الأصل معبودا مستقلا ، ولكن الأسطورة المتكاملة تبين أن « إيز » كانت شخصية

إيجابية ، وهي التي عملت على اختفاء أثر زوجها حتى استطاعت أن تكشف مكانه وأن تستعيد . ولقد كانت « إيز » الشخصية الرئيسية في جميع الطقوس المتعلقة بالتوابع على الموتى ، كما كانت ساحرة تشفي المرضى وتعيد الحياة إلى الأموات ، وكانت تدور واحة الحياة باعتبارها الأم الكرى . ومن أروع ما سجله بعض الدارسين تلك البكاكية التي تنسب إلى « إيز » والتي أصبحت فيما بعد مريئة يرددنها الساديات المصريات في وداع الأقارب والأهل ، وهي « عد إلى دارك . عد إلى دارك أيها الإله . تعال إلى دارك يا من لا عدوله . أيها الشاب الجميل بعد الآن أيها الفتى الجميل عد إلى بيتك . . . إني لا أراك ، ومع ذلك فقلبي يلدوب حينا إليك وحياتي تتلهفان على رؤيتك . . . تعال إلى



الآلهة نوت إلهة السماء على هيئة امرأة

زورق إله الشمس - الإله نوت يبحر من المحط الأولى ، ويرجع رورقه إله الشمس الذي يرى فيه الحملان وهو يحمل شمس الصباح ، وعلى جانبي الحملان يظهر إيزيس ونفيس وغيرهما من الآلهة ، وفي أعلا الصورة يظهر إلهة السماء نوت وهي تستقل الإله رع وتنفق الآلهة نوت على رأس الإله أوزيريس الذي يتخذ حسه شكل دائرة تامة تحيط بالمعلم السفلى « دواة »

أحكك لثني تحك . نعال إلى أحكك . عد إلى روحك ، إلى روحك ، يا من نوقف قلبه من الفرس ، عد إلى بيت الزوجية . إنسى أحكك . لسا واحدة ، لن نفاقرى بعد الآن . إن الناس والآلهة يولون وحوهم محوك ويكون معا من أجلك . إسي أبديك مأكية وقد بلغ نحس حان السماء ، ولكلك لا نسمع صوتي مع إسي أحكك التي كت تحسها في هذه الحياة الدنيا . إنك لم تحب سوى يا أحس .

وقد يكون من النصف أن نذكر أن الجازية وهي من أبطال السيرة الهلالية كانت مثابة الأم الكبرى للفرسان ، وهي شريان السيرة الأكبر ، ورمز الوفاء ، وهو ما جعلنا نته إلى التقارب في الاسم بينها وبين «لوز» . يضاف إلى ذلك أن الكلمة التي تجمع بين الصغير والكبير في الساقية المصرية نسي أيضا بالجازية .

وردت الأساطير المصرية القديمة اسم «حور» وجسمته في رموز متعددة . بيد أننا يجب أن نذكر «حور الكبير» وهو ابن «نوت» إلهة السماء و«رع» إله الشمس ، وهو في الوقت نفسه أخو «لوز» و«أوزير» و«نفت» و«ست» ، وهو إله السماء وله رأس صقر ، وتذهب الأسطورة إلى أن قتالا رهيبا نشب بينه ، باعتباره إله الشمس وإله النهار وإله الضياء وإله الحياة والخير ، وبين ست باعتباره إله الليل وإله اللطم وإله الموت والشر . وكان «لحور» عينا هما الشمس والقمر . ونجح «ست» في أن يسلب منه الشمس فهاجمه «حورس» وأصابه بجرح ممت في فخذه . وتوسط بينهما «نحوت» وعقد بينهما معاهدة بموجبها أصبح النهار من نصيب «حورس» والليل من نصيب «ست» ، وجعل النهار مساويا لليل . ولكن «ست» ظل يصطيد «حورس» باقتطاع أجزاء من عينه الأخرى وهي القمر مدة أسوعين في كل شهر حتى لم يبق منها شيء . وأحبب «نحوت» صله بظهور هلال كل شهر .

ونواجه «حور» الذي يتصل بأسطورة «أوزير» اتصالا وثيقا ويعرف بأنه «حور الصغير» تميزا له من «حور الكبير» ، وابن «لوز» و«أوزير» ، وابن أخى «نفت» و«ست» ، وحفيد «نوت» .



أوزيريس

نحوت

و«رع» . والحكايات التي تروى عن «حور» كثيرة ومتداخلة . ويصعب الفصل بينها ، ومن أمارات أمونة «لوز» أنها تدور على نزع ابنها «حور» ، وقد حملت به عدما أحضرت زوجها أوزير من عالم الموتى وتشخص الأسطورة حور باعتباره إله «أوزير» أيضا ، ولكن جسمه وقد تجاوز الطفولة ، ويرى أحيانا في صورة رجل له رأس صقر يحمل تابجا مزدوجا ، وهو الذي انتقم «لأوزير» ، وهو يظل الممارك التي نشبت بينه وبين «ست» وفقد فيها إحدى عينيه فأعادها له «نحوت» ، وأعطى العين «لأوزير» فأكلها فست في أعطافه فرة وجوية مكته من تولى مقاليد مملكة الموتى .

و«نحوت» من أشهر الآلهة المصرية القديمة ، وهو كاتب الآلهة وأمين سجل الموتى وخالق ومنظم العالم ، ورب السحر والحكمة والتعليم ، وراعى الفنون ، ومخترع الكتابة ، ويصور في هيئة رجل له رأس طائر أبي منجل ، ويحمل قلما ومجبرة ، ويصور أحيانا وله رأس فرد ويحمل قرص القمر أو الهلال . ولكن على الرغم من ارتباطه الوثيق بالسعدان فإنه لم يصور أبدا في هيئة ، ومركز عبادة حرمبوليس حيث كان يرأس الآلهة الثمانية . وقلما يصور وهو يقف وحده بل يصور عادة في مجموعة جنائزية في لوحات المقابر كقارء يكتب حسبات وسينات الناس ، أو كمشارك في طقوس القضاء وقراءة ما تسجل الموازين التي يوضع فيها القلب في كفة وريش الحقيقة في الكفة الأخرى . وقد قام «نحوت» بالتحكيم في النزاع الذي اشتجر بين «حورس» و«ست» وقسم مصر بين الاثنين . ويعتقد أن مجموعة أوراق اللعب مقتبة من كتاب مصري قديم بالهيروغليفة ، ولذلك يطلق عليها أحيانا اسم «كتاب نحوت» . وارتباط هذه الشخصية بالسحر وطرائق ممارسته جعلت بعض الدارسين يقرنون بين اسمه وبين الاسم الذي لا يزال يقرن بمصطلح الساحر وهو «توت» ، وهي الألعاب الشعبية كثيرا ما نستمع لعبارة مرعدة «توت حاوى» .

ولا يزال تأثير ما اقترن بهذا الإله واضحا في الطب الشعبي ، ففي الموقعة التي نشبت بين «حور» و«ست» في أسطورة «أوزير» ، فقد «حور» عينه . كما هو معروف - على يد «ست» عدوه وعدو أبيه واسترد الإله «نحوت» أخيرا عين «حور» المفقودة بأن نقل ذلك الإله الحكيم على الجرح فصحت وشفيت . وتلك الطريقة التي سلكها الإله «نحوت» لشفاء العين هي بطبيعة الحال نوع من التطبيب الشعبي ، تردد ذكره في تلك الأسطورة مثال شهرة وذيوها ثم تحول إلى آسيا .

وتكاد تنقف الإلهة «نحور» في مكان الصدارة من الربيات الإناث في الأساطير المصرية ، و«نحور» إلهة الحب والجمال في الأسطورة المصرية ، وهي ترادف الربيات الأخريات مثل «سخمت» . ومعنى «نحور» «بيت حور» وكانت حارسة مقابر الموتى . وكانت تصور ولها رأس بقره باعتبارها الربية الأم ويطلق عليها أحيانا اسم «أنحور» أو «نحور» . وكانت «نحور» ربة للسماء وأصبحت ترادف عشتار ربة القمر والإنخصاب في بلاد ما بين النهرين ، وهي إلهة الإنخصاب في

بلاد ما بين النهرين ، وهي إلهة الإنخصاب وربة الموت وتقدم العلاء لروح من يفارق الحياة .

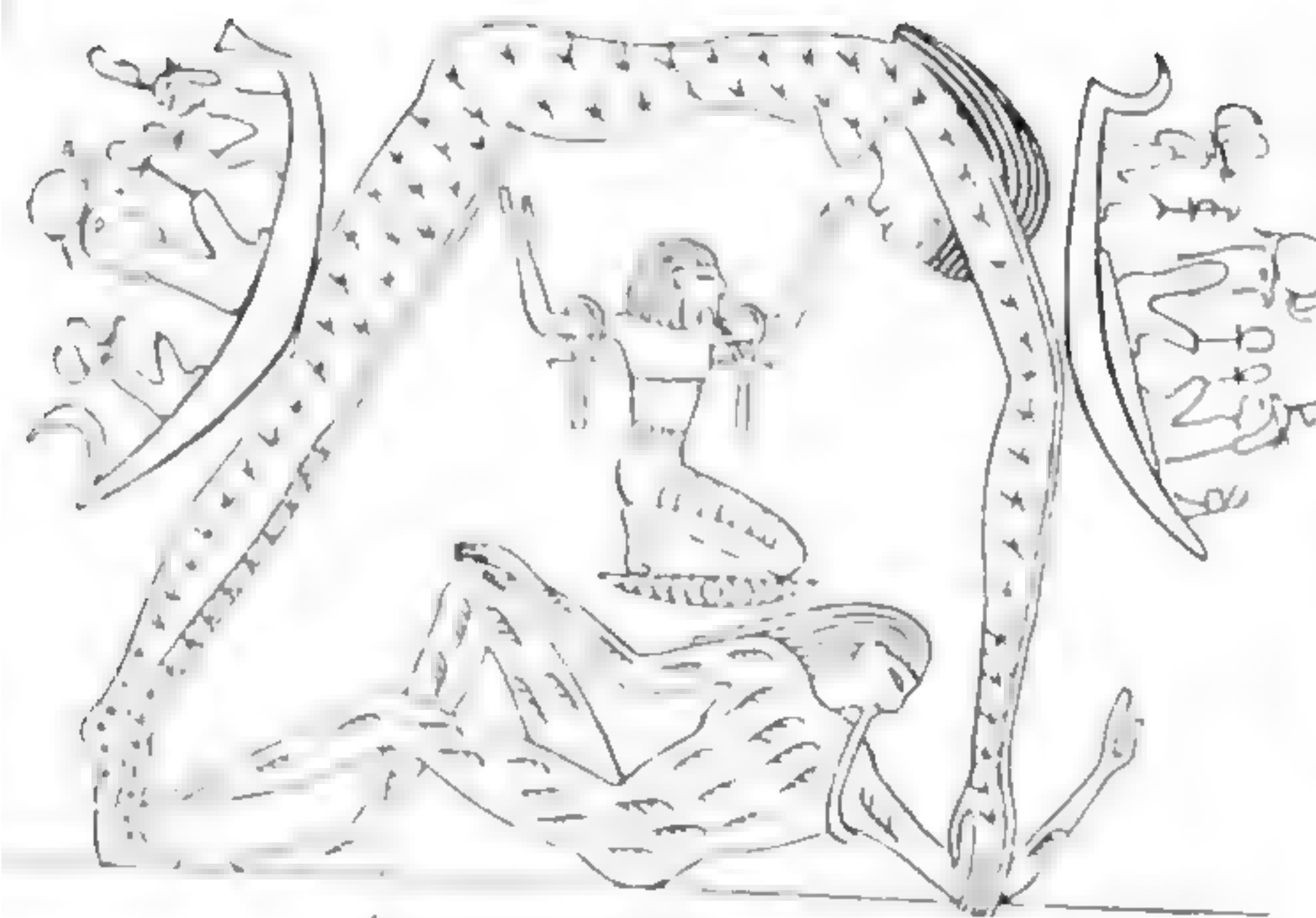
ولقد ظل المصريون يحتفظون بطقس أسطوري على مدى المصور ، وهو من شعائر الاحتفال بفيضان النيل . ويرى المفريزي أن المصريين كانوا - قبل فتح العرب لمصر - يحتفلون بتضحية فتاة جميلة في هذه المناسبة ، وهي التي اشتهرت بعروس النيل ، ليألوا بذلك ليضانا بخصب الأرض ويرونها ، ومن المشهور في الأيام الأولى من فتح العرب مصر تفاؤهم على هذا الطقس . وأورد أحمد أمين في معجمه الخاص بالعادات والتقاليد المصرية الاحتفال بفيضان النيل وهو يتوسل بأثر أسطوري وهو يقول : ... كان شائعا أن المصريين يرمون فتاة جميلة في النيل محلاة بالزهور ، وقد أبطلها عمر بن الخطاب ، ثم ظهر أنها خرافة كاذبة ، وأنهم إنما يرمون هيكلا من الطين على شكل فتاة .

وتساءل بعض المتخصصين هل تأثر المصريون ببكاء إيزيس على زوجها أوزيريس بحيث اتخذت الأعراف الخاصة بالمآتم ما يعرف في التراث الشعبي المصري بالتنديد والنحيب والطم على الخدود ؟ أم أن فطرة المصريين النازعة إلى الشجن والحزن هي التي صورت إيزيس بهذه الشخصية الوفية التي عبرت عن فراقها لزوجها بهذا الشعور ؟ ومهما يكن من شيء فقد اشتهرت المرأة المصرية على مدى تاريخها الطويل بالبكاء والنحيب وعبرت عن هذا كله بمظاهر أسطورية قديمة من أشهرها بكائيات إيزيس .

وكلما خرجت ظاهرة طبيعية عن مسارها ، عبر الشعب بطقوسه وأعرافه وعاداته عنها ، وكلها استمرار لطقوس أسطورية قديمة . ونجد هذا واضحا في الأسطورة المصرية الخاصة بخسوف القمر ، وتذهب الأسطورة إلى أن «حورس» اشتبك مع «ست» إله الشر في قتال مرير ، لأنه اغتصب منه العرش . وذات مساء بينما كان القمر يندأ خرج حورس وسرعان ما ظللت غمامة سوداء وجه البدر وحيث توره فأصابت عين حورس ، فاتهم حورس عدوه ست بإصابته في عينه . ولكن رفاقه قالوا : إن الخنزير الأسود هو الذي حجب عنهم ضوء القمر وأخلوا بصيحاتهم ويصفقون بأيديهم لطرد الخنزير الذي يحجب عنهم ضوء القمر . وكان المصريون القدماء يعتقدون أن لحورس عينين هما الشمس والقمر ، وعندما أظلمت الدنيا بحدوث الخسوف للقمر أعاد إله الشمس العين اليسرى وهي القمر للإله حورس فانهى الخسوف . وقد اعتاد العامة في مصر أن يهللوا ويقرعوا الطبول والصنائج الممعدنة الفارغة عند حدوث الخسوف وهم يصيحون : يا أولاد الحور سيوا القمر يلدور .

إن دراسة المأثورات الشعبية المصرية تقتضي دائما أن نعتني بالأسطورة مع الاعتراف بصعوبة هذه الدراسة ، لأنها تمثل مرحلة قديمة موهلة في القدم ، ومع ذلك بقيت منها جوانب تتردد في بعض الطقوس والأعراف الحية . ومهما تحولت عن وظائفها فإنها تفسر الكثير من أسرار التاريخ المصري . ومن أقوى البواعث على تأكيد هذه الحقيقة أن المواجهة الواقعية لحياة الشعب وحوافزه ، تكشف عن آثار

أسطورية في تفسير الطواهر الطبيعية ، وبعضها لا يزال يعوق مسيرة التقدم العكري والاحتماس للشعب ، والتغير المستمر في مباح العلم ، والعمل يكاد يكون أقرب إلى الطفرة من مسار التطور في الصف الأول من هذا القرن . ولذلك كان من الضروري : أولا : أن ندرس الأسطورة المصرية لا باعتبارها من أمارات المصور القديمة ولكن باعتبارها جانباً من المأثور في حياة الشعب ووجدانه . ثانيا : أن نعتني بتحليل الشعور والفكر من بعض القابا الأسطورية التي تعوق الأحذ بأسس الحياة في زمن بدا الإنسان فيه يتحول من القرية أو المدينة إلى الكون .



الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة



ربما كان استخدام مصطلح الفلكلور غريبا عن التراث الحضارى لمصر القديمة .
ذلك أننا ألقنا أن نتحدث ، فحسب ، عن الأساطير التى تولدت عن العقيدة الراضخة للمصريين القدماء المتمثلة فى تلك العلاقة الحتمية المتمثلة بين عالمهم الأرضى وعالمهم السماوى ولكن إذا كانت الأساطير

تعد المادة الدينية الرسمية ، لارتباطها بالمعتقد من ناحية ونظام الحكم الفرعونى من ناحية أخرى ، فإن المادة الفلكلورية هى تلك التى تعيش مع الشعب وتتأقلم معه ، لأنها تعبر عن قيمه وثقافته بقدر ما تعبر عن آماله وطموحاته . ويتميز آخر إن المادة الفلكلورية لشعب من الشعوب هى التى تحدد هويته وشخصيته ، بقدر ما تحدد درجة ثقافته .

ولكن كيف نصل إلى المادة الفلكلورية التى كانت تعيش مع المصريين القدماء بعد أن أصبحت آلاف السنين تفصلنا عنهم ؟ وكيف يمكننا أن نهتدى إلى هذه المادة من خلال مئات الكتب والمصادر التى تتراحم فيها مادة الحضارة المصرية بكل جوانبها وأبعادها ، كما تتراكم فيها فى شموخ وضخامة ، قبلت كأنها الهرم الأكبر فى شموخه وضخامته .

فلكلور مصر القديمة

بقلم الأستاذ الدكتور / نبيلة ابراهيم

إن العمل فى هذا المجال لا بد أن يقوم على أساس إمكانية استخلاص المادة الفلكلورية من ثنايا هذا الركام الهائل وليست عملية فرز الأشكال الفلكلورية بالأمر الهين ، ذلك أن المادة الأسطورية كثيرا ما تفرس نفسها على كثير من أشكال التعبير الشعبى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نفرض تصنيفا للأشكال الأدبية الشعبية التى اصطلحنا عليها اليوم ، فإن لم نجد لها نغما وجود مادة فلكلورية فى التراث المصرى القديم .

ومع كل هذه الصعوبات ، فإن كل من له خبرة أصيلة بمادة التراث الشعبى ، وبما يسمى اصطلاحا بالحس الشعبى ، يمكنه أن يعزل المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية الرسمية . ولا يعنى هذا أن المادة الأسطورية لم تكن ملكا للناس جميعا أى أنها لم تكن شعبية ، فالمادة الأسطورية تعد أولا وأخيرا من صنع الجماعة لا من الفرد ، ولكن ما يميز المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية هو أن الأولى تتحرك مع الفكر الجمعى وتتفرع رواياتها وأفكارها ، فى حين أن المادة الأسطورية ، لارتباطها الوثيق بالعقيدة - كما سبق أن ذكرنا - تسم بالثبات .

وينشأ الفلكلور عادة من الإيمان بقوة الكلمة ، ومن المعتقد إلى تحريكها فى مستويات مختلفة . المستوى الرمضى والى

والاجتماعى . وقد كان المصريون القدماء يؤمنون بقوة الكلمة وسحرها وقدوتها على تحريك النفوس . ويتضح هذا من النصوص التالية

« فالرجل يموت وجثته نصير جيفة قلرة ، وكذلك تصح كل ذريته تروبا ، ولكن الكتب (التى يؤلفها) تجعله مذكورا فى فم من يلقىها . وإن كتابا واحدا لأكثر نفعاً من بيت مؤسس ومن قمر فى الغرب . وأنه لأجمل من قصر منيف ، ومن نصب تذكارى (أقيم له) فى معبد » .

وفى نص آخر يوجه فرعون كلامه لوزير الحكيم « بتاح حنب » طالباً منه أن يرعى ابنه بالتعليم فيقول له : « علمه أولا الحديث . . . وإنى أرجو أن يكون مثالا لأولاد المعطاء . وليت الطاعة تكون رائده يدرك كل فكرة صائبة ممن يتحدث إليه ، فليس هناك ولد يحرز الفهم من تلقاء نفسه » .

وما هو ذا الوزير « بتاح حنب » يوجه أولى نصائحه للابن فيقول له : « إن الاستماع مفيد للابن الذى يعنى . . . وأن من يستمع يكون مالكا للثلاثة : لأن الإصغاء مفيد للسامع . والإصغاء أحسن من أى شيء . لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وأن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع ينفسه الألهة . والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع » .

والعقل عند المصريين القدماء ، كما يقول أستاذ المصريات الكبير الدكتور سيلم حسن ، مرادف للقلب ، كما أن اللسان فى لغتهم لا يعنى سوى الكلمة التى لفظت ، وأنه الشيء الذى يجعل أفكار العقل (القلب) ظاهرة ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة ، ويجعل لكل شيء قيمة .

وبناء على ذلك فإن الإنسان لا يكون إلا من خلال العقل (القلب) ، واللسان (الكلمة التى ينطق بها) . فالكلمة التى يلفظها اللسان بناء على تحريك العقل (القلب) لها ، هى التى تقسم الإنسان إلى الذى يقول ما يجب ، أو ذلك الذى يقول ما يكره .

وإذا كان للكلمة لدى المصريين القدماء هذه الفعالية ، فإن الأقوال المأثورة والمشكلة فى شكل حكاية أو حكمة ، لا ينطق بها اللسان إلا من أجل توصيلها إلى قلب إنسان يؤود منذ نعومة أظفاره على الاستماع . وعندئذ يتحرك عقله وقلبه . وعندما يتحرك العقل والقلب تتحرك الحياة فى كل جانب من جوانبها .

ومن هنا كان هذا الرصيد الكبير من النصوص الأدبية التى عُثر عليها مبدونة فى آثار المصريين القدماء مبدونة على الحجر أو منقوشة فى أوراق البردى . وعند هذه النصوص نتوقف ، لنرى ما فيها من كلام كان يتناقل فى شكل حكايات وحكم وأغنيات ، إلى أن جاء هيرودوت إلى مصر ، فاستمع إليها أو إلى بعضها من أفواه الناس ، ثم دونها فى كتابه الشهير « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

وربما استحوذ الفصح على الصيب الأكبر من هذه الأقوال ، ذلك أن القصة ، فضلا عن أنه يلقى حاجة نفسية لأسباب لدى الشعوب ، فهو مصاحب لحركة الحياة التى لا بد أن تأخذ من القديم وتضيف الشيء الجديد على الدوام . ولهذا كان من الأفضل أن تتحدث عن القصة وفقا لأنواعه ، حيث أنه كان لكل نوع شكله ووظيفته .

وأول نوع قصصى يفاجئنا ، فى تلك الحصة الهائلة من القصة ، ذلك النوع الذى نعلمه متطورا عن الأساطير ، فالأساطير ، كما قلنا ، تصور شخص الألهة على نحو ثابت بحيث ترسم لكل إله ، أول لكل شيء . مقلد ، شكله ووظيفته . وعندما تصاغ الأسطورة حول هذه الألهة ، فإن الغرض من ذلك هو إقامة العدل وانتصار الخير على الشر . أما الحكايات الأسطورية ، فإنها تمتد بأفعال الألهة أكثر من ذلك بحيث تجعلها تقترب من أفعال البشر ، ومن ثم تبرز أشكال هذه الشخص ، كما تتنوع صورها وفقا لأفعالها التى تصاغ من حولها الحكايات . ويتساوى فى هذا أن تكون الشخص على نحو إنسانى أو حيوانى .

ولقرأ تلك الحكاية الأسطورية التى دونها هيرودوت فى كتابه نقلا عن أفواه المصريين . يقول هيرودوت

« وهناك طائر آخر مقلد يسمى الفونكس لم أره إلا مصورا ، إذ إنه يزور البلاد فيما ندر ، يزورها كل خمسمائة عام على حد قول أهل هليوبوليس ، وذلك عندما يموت أبوه . . . وبعض ريش صاحبه ذهبي وبعضه أحمر . وهو قريب الشبه جدا من النسر فى هيئة وحجمه . . . وهم يروون أن هذا الطائر يقادر بلاد العرب حاملا أباه إلى معبد الشمس ، ليذبح بهذا المعبد ، وذلك بعد أن يغطيه بطبقة من المر ، ولكن ينقله يقوم بما يلى : يصنع أولا من المر بيضة بالقدر الذى يستطيع حمله . ثم يحاول حملها ، فإذا انتهى من محاولته ، يفرغ البيضة ويضع أباه فيها . . . وبعد ذلك يلمط بالمر ثانية المكان الذى جوفه من البيضة وأدخل أباه منه ، على أن يبقى ثقل البيضة واحدا قبل تفرغها وبعد وضع أبيه فيها . وبعد أن يغطى أباه هكذا ينقله إلى معبد الشمس بمصر » .

ويعلق الدكتور أحمد بدوى على هذه الحكاية بقوله : « جرت المادة على أن تسمى (أى هذا الطير) العقفاء ، وأما اسمه المصرى الأصيل فقد كان « بنو » وأكبر الظن أن يكون اشتقاقه من الفعل المصرى « وين » بمعنى أشرق ويزرق ولمع . ويكون معنى الاسم بناء على ذلك ، البراق أو اللامع . ومن هنا جاءت قصة الصلة بين اسم الطائر وبين الحجر الهرمى (بن بن) الذى رمز به المصريون إلى التل المتين الذى برز من النون (الماء الأزلى) ، أى إلى الأرض التى طفت على وجه الماء ، فإذا هذا الطائر يتلالا من فوقها فيملأ نوره الكون ، ويخرج صوته فيكون بذلك أول صوت دوى فى الوجود ثم تكون « الكلمة » . ويستمر المصريون فى الربط بين هذا الطائر وبين الحجر

الروح ، أو عندما يقضى فيغرق الأرض ، والويل إذن للإنسان الذي لا يدرك الأسرار الخفية التي تغف وراء جريان النهر الأعظم

فقد حدث أن تمرد الملك فيروم الذي خلف أباه الملك سيزوسيس ، على النيل بسبب فيضانه الشديد الذي أغرق الحقول ، فحاه إلى النيل وأصابه بدمع وسط دواعاته . وفي الحال أصيب الملك بآفة في عينه أدى به إلى العمى ، وبقي الملك على هذه الحال مدة عشر سنوات لم يحد معه فيها أى علاج ، ثم جاءه الوحى بعد ذلك وأخبره أن مدة العقوبة قد انتهت .

وهكذا كان حب المصري لبلده وتبجيله ليله مصدر روايات قصصية كثيرة . وقد ظلت هذه الروايات تروى حتى بعد الفتح الإسلامى لمصر .

ومن المؤكد أن السبب الذى يقف وراء تقديس المصري أرضه ونيله ، أنهما ضمنا له الخير والأمان على الدوام . . ولاغرو أن تطمع شخصية المصري بالإحساس بالأمان والتعاؤل الدائم بالخير . وليس غريبا أن تنعكس هذه الشخصية الوديمة الأمنة فيما كان يروى من حكايات .

فحكايات الطوفان الذى أغرق البشرية رويت لدى شعوب كثيرة . وتعزو هذه الحكايات حدوث الطوفان إلى صراع حاد بين الآلهة أدى إلى أن يكون الإنسان هو كبش الفداء . ومهما يكن الاختلاف بين هذه الروايات ، فإنها تنفق فى أن الطوفان أغرق الناس جميعا ، فيما عدا رجلا وامرأة تناسل منهما الجنس البشرى مرة أخرى فيما .

ولكن الرواية الفرعونية عن الطوفان تختلف كلية فى نتائجها هذه الحكايات جميعا .

المطلب الذى ذكرناه ، ثم بينه وبين المصود الذى يسمونه « إيزيس » ويحملون من كل أولئك رمزا لظهور إله الكون المتين « أتم » .

وأخيرا يعرف المصريون السلالات ويختلون منها رمزا للشخص فيدسون فتها على النحو الذى عرفنا فى البحر الهرمى الذى استحوذ « س » ، ثم يكتسبها صفات من مخلوط الذهب والفضة . حتى إذا ما اشرفت الشمس وأصابت أشعتها قمة المسلة ، انعكس منها الضوء فألار ما حولها من وجود .

وهكذا يجمع هذا الطائر الخرافى بين النور والكلمة ، وهما مما يكونان مفهوم القوة الأربعة القديمة . ونلاحظ أن الحكاية لم تهتم إلا بذكر حادثة ريلة الطائر إلى مصر حاملا معه أباه ، ليدفعه فى معبد الشمس ، وهو ريلة تتكرر كل خمسماية عام على حد قول الناس . ومضى هذا أن هذا الحادث إما أنه يتكرر مع طائر آخر يأتى إلى مصر ، ليدفن أباه ، أو أنه يحدث تناسخ للطير القديم وأبيه فى طائر آخر مع أبيه . وعلى كل فإن دلالة حرص الطائر الذى هو رمز للنور والكلمة ، على أن يدفن أباه فى معبد الشمس فى مصر ، هو أن يدفن فى مصر أصل النور وأصل الكلمة ، لأنها المكان الذى ينشع منه النور والفكر فى الداخل والخارج .

ولابد أن تكون هذه الأرض المقدسة التى ينشع منها النور ، لابد أن تكون محروسة من كل شر . ولهذا فإن الطائر أبا فردان ، وفضا لما رواه الناس لهيروتوت ، لا يلتقط الدود من الأرض ومن جراح البقر فحسب ، بل إنه يتصيد الحيات التى تطير فى الجو وافدة من جزيرة العرب إلى مصر ، وبذلك يحول بينها وبين دخول البلاد .

ونيل مصر هو القوة المهيمنة على خيرات البلاد ، وهو يضمن استمرارها إلى الأبد وإن شح ماؤه فى بعض الأحيان فلا يكون كافيا لرى



الاله آمون يتسلم انه وقربه من الالهة ايريس الى اليسار ، ثم يعانقه الى اليمين

وتحكى هذه الحكاية الأسطورية أن الإله الذى أوحى نفسه عندما كان ملكا على الآلهة والناس جميعا ، وقد درله هو البشر مؤامرة . وقد كان جلالة وقتئذ متقدما فى السن . وكانت عظامه من فضة ، ولحمه من ذهب ، وشعره من اللازورد الحقيقى

ولكن جلالة قد فطن لما يدره ضده بنو الشر ، وعد ذلك قال جلالة لمن كانوا فى حاشيته : تعالوا ونادوا إلى عيني (أى الآلهة حتحور) ويجب عليكم أن تحضروهم سرا حتى لا يراهم بنو الإنسان فيأخذ قلوبهم الغرغ . ويجب عليكم أن تحضروا معهم إلى القصر العظيم حتى يمدونى بنصيحتهم .

من أجل ذلك حضر هؤلاء الآلهة . فقالوا لجلالته : تحدث إلينا حتى نسمع حديثك . فقال « رع » للإله « نون » يا أسن إله حث للوجود ، وأنتم أيها الآلهة الأقليون ، أنظروا إلى بنى الشر الذين أتوا للوجود بعيني ، فقد دبروا مؤامرة ضدى ، فأحرونى ما عسى أن أعمل فى ذلك . تأملوا ، فإنى لازلت أبحث ، ولن أذنبهم حتى أسمع رأيكم فى ذلك . . . وعدئذ قالوا لجلالته : أرسل عينيك لتذبحهم لك . . لتذبحهم لك عندما تنزل بصورة حتحور . . وقال جلالة هذا الإله : مرحبا مرحبا يا حتحور . لقد فعلت ما أرسلتك من أجله . فقالت له هذه الإلهة : بحياتك لقد تغلبت على بنى البشر ، وقللى فرح لذلك .

وقال « رع » : تعالوا نادوا رسلى المرعيرين فى العندو حتى يعدوا مثل ظل الجسم . وقد أحضر هؤلاء الرسل ، فقال لهم جلالة هذا الإله : أسرعوا إلى الفنتين (أسوان) . واحضروا لى كمية عظيمة من الطفل الأحمر . فأحضر له هذا الطفل الأحمر . ثم إن جلالة هذا الإله العظيم أمر الإله « ذا الذؤابة » الذى فى عين الشمس أن يطحن هذا الطفل الأحمر . ثم أعدت الخادعات شعيرا للجمعة وأضيف له هذا

الطفل المطحون ، فصار يشبه الدم البشرى . ثم حفر ٧٠٠٠ إريق من الحمة ، ثم حضر جلالة الملك « رع » ، ملك الوحشين القلى والبحرى ، وصحبه هؤلاء الآلهة ليروا هذا الشراب . . وقال « رع » : أحملوها الآن إلى المكان الذى قالت عه : إنها ستقتل فيه بنى الإنسان

ويكر جلالة « رع » فى أحصاق الليل ، ليصب هذا الشراب النجوم . . وفى الصباح نعتبت الإلهة ووحدتها غطيت بالفيضان ، وكان وجهها جميلا فيه ، فشربت ، وكان الشراب لذبا إلى قلبها فسكرت ، ولم تع بنى الإنسان .

فهذه الحكاية الأسطورية تكشف لنا فى وضوح عن طبيعة الشعب المصرى السمحة ، وعن ميله الأصيل إلى المحبة والسلام ، لا العنف والبطش ، فعلى الرغم من أن الإله « رع » هو الذى اشتكى من تأمر البشر ضده ، وعلى الرغم من أنه استدعى مجلس الآلهة لاستشارته ، فى الوسيلة التى يمكن أن يردع بها البشر الذين تأمروا ضده ، فإنه لم يرض فى النهاية أن يقضى على البشرية ، كما هو الحال فى روايات الطوفان التى رويت عن الشعوب الأخرى ، ومن ثم فقد كان تفسيره لتلك الخدعة التى استطاع من خلالها أن يمتنع غضب الإلهة حتحور من ناحية ، وأن ينقذ البشرية من ناحية أخرى

لقد كان هذا النمط من الحكايات الأسطورية متطورا ومميزا فى أدب مصر القديمة ويرجع السبب فى تطوره وتميزه إلى أنه لم يكن مجرد قصص يحكى عن الصراع بين الخير والشر ، بل كان محملا بمغزى إنسانى كبير . . ويتنوع هذا المغزى من حكاية لأخرى ، ولهذا كان غزيرا فى دلالاته .

وربما كانت الحكاية التالية مؤيدة لهذا المعنى .

« كانت إيزيس امرأة حكيمة الكلام وكان عقلها أكثر مكرًا من ملايين الرجال ، وكانت أعقل من ملايين الآلهة .. وقد كان «رع» يدخل السماء كل يوم على رأس نوتية ويجلس على عرش الأفيين ، غير أن الشيوخة المقدسة جعلت لعاب فمه يسيل وعلى ذلك بعض على الأرض وسقط لعابه عليها فجمعت إيزيس في يدها بالتراب الذي كان عليه وسوته في صورة ثعبان فخم .. غير أنه لم يتحرك كأنه حي أملها ولكنه امتد على الطريق الذي كان من عادة الإله العظيم أن يمر به .. وعندئذ لدغه الثعبان الفخم ، حتى نفث فيه النار المتقدة التي خرجت منه . فصاح الإله المقدس .. وارنعت شفتاه وزلزلت كل أعضائه لأن السم كان قد سرى في جسمه » .

« وعندما استرد الإله قلبه ثانية نادى أتباعه : تعالوا إلى أنتم يا من أنتم إلى الوجود من جسمي ، أنتم أيها الآلهة الذين خرجوا مني ، وذلك لأخبركم بما حدث لي ، لقد لدغني شيء رديء ، وقلبي لا يعرفه وهني لم تروه وهني لم تسوه . ولا أعرف من بين الذين خلقتهم ولم أشعر بألم مثله .. وإني أمير وابن أمير ، وإني بكرة إله اتخذت وجودها من إله ، وإني عظيم وابن عظيم ، اخترع والذي أسمى ، وإني .. لي عدة أسماء وعدة أشكال . وقد أعطاني والذي وولدتني اسمي وقد بقي مخفيا في جسمي منذ ولدت حتى لا يكون لساحر أو ساحرة سلطان علي .. » .

عندئذ أتت إليه إيزيس ضمن من أتوا ، ونصيحتهما نفس الحياة ، وأقوالها تطرد المرض ، وكلمتها تعطي الحياة من أخطأه النفس فقالت : ما الذي حدث ؟ ما الذي حدث ؟ .. وبعد ذلك قالت إيزيس « لرع » : أخبرني عن اسمك أيها الوالد المقدس ، لأن الرجل الذي تتلى باسمه تعويذة يبقى حيا . فأجابها « رع » : أنا الذي خلقت الثور للبقرة . وعلى ذلك جاء الأب إلى عالم الوجود . وأنا الذي كونت السماء وأسرار الأفيين ووضع أرواح الآلهة فيها . وأنا الذي فتح عينيه ثم جاء النور إلى الوجود ، والذي أغضض عينيه فجاء الظلام إلى الوجود ، والذي بأمره يجري النيل ، والآلهة لا يعرفون اسمه . وأنا الذي افتتح الأعياد السنوية وأنشأ النهر ، وأنا الذي خلقت نار الحياة لأجل أن توجد أعمال .. » .

« عندئذ قالت « إيزيس » للإله « رع » : أن اسمك لا يوجد بين الأسماء التي تلوتها علي ، فأخبرني به ليخرج السم ، وذلك لأن الرجل الذي ينطق باسمه سيمش . ثم أخذ السم بحرقه بفضاعة ، وأصبح أقوى من اللهب أو النار ، فقال جلالة « رع » : أخبرني أذنك أينها البت « إيزيس » ، وسيقتل إسمي من جسمي إلى جسمك ، وإذا خرج إسمي ليقتل إلى قلبك ، فأنتى به لابنك « حورس » .

وعلى ذلك كشف الإله العظيم عن اسمه للإلهة « إيزيس » . ثم قالت إيزيس الساحرة العظيمة : أيها السائل السام أخرج من « رع » ، وأنت يا عين حور أخرج من الإله . تعالى إلى الأرض أيها السم

الفوى ، أنظر ، إن الإله العظيم قد باع باسمه إن « رع » يعيش والسم قد مات : وهكذا تكلمت إيزيس العظيمة أميرة الآلهة التي تعرف « رع » باسمه الحقيقي .

إن البؤرة التي تلت من حولها الأحداث ، كما يلفت من حولها الحوار في هذه الحكاية هي البحث عن الاسم الحقيقي للإله « رع » ، وهو ما كانت إيزيس تسعى في الكشف عنه . على أن إيزيس لم تتحرك إلا عندما رأت لعاب الشيوخة يسيل من فم الإله رع . وعندئذ أدركت إيزيس ، بعد بصورها ، أن الحياة يمكن أن تنتهي عند هذا الحد ، مالم يودع الإله رع جوهره في خليفة له . والجوهر شيء غير مسمى وهو باطن لا ظاهر . ولهذا فإن كل ما ذكره « رع » عن إسمه وصفاته لم يعجب إيزيس ، لأنها كانت تبحث عما وراء هذا كله .

ولهذا فإن إيزيس سعدت ، عندما باع الإله « رع » بمكنون سره ، وهو سر الوجود والحياة ، وعندما انتقل هذا السر عبرها إلى ابنها حورس ، صرخت قائلة : « إن رع يعيش والسم قد مات » .



وإذا كانت الحكايات السالفة ما تزال تدور ، في فلك الأساطير ، فإن الحكايات التالية تنتمي إلى نمط آخر روته شعوب العالم أجمع ، وهو نمط القصة الخرافية . ويرشدنا هذا النمط بحق إلى فن القص في التراث الفرعوني كما يكشف لنا عن كثير من ملامح الشعب المصري وكثير من تصورات ومعتقداته التي تعيش معه في حياته اليومية .

وتعد النماذج التي تقدمها وشيكا الأصول الأولى لكثير من الروايات التي ظهرت لهذه النماذج لدى شعوب مختلفة كما أن الموضوعات الجزئية (الموتيفات) التي استعملتها استقلت في كثير من أنماط القصة الخرافية .

ويتميز القصة الخرافية بأنه يتعد عن جو الآلهة من الحياة وشخصها الطبيعية ، وذلك على الرغم مما يشيع فيه من جو السحر والخرافة .

وهنا نربط بين نموذجين يؤكد كل منهما فن القصة الذي انتشر فيما بعد وبرز في حكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة ، كما أننا نقدم نموذجين آخرين يمدان أصلا لروايات انتشرت انتشارا كبيرا فيما بعد باعتراف الباحثين في القصص الشعبي .

أما الحكايتان اللتان تربط بينهما فهما حكاية « خوفو والسحرة » . وحكاية « الغريق » .

وتحكي الحكاية الأولى أن الملك خوفو كان جالسا ذات مساء يتسلم مع ابنائه فأخذ كل ابن من أبنائه الثلاثة يقص عليه أغرب ما عنده . فقام الأمير خضر يتكلم وقال : « أنا أقص على جلالتك أعجوبة حدثت في عهد والدك « نيك » .

وأخذ يقص عليه قصة رئيس المرتلين في عهد الملك « نيك » ، وزوجته التي كانت تخونه مع أحد العديين . وكيف أن رئيس المرتلين استطاع أن يستخدم مقدرته على السحر في صنع نعال لتساح ، واستطاع بسحره أن يفت في الروح وأن يجعله يقبض على عشيق زوجته الخائنة بينما كان يتزل ليستحم في الماء .

ويختتم الأمير خضر حكايته موجها الكلام إلى أبيه خوفو بقوله : « انظر ، إن هذه أعجوبة حدثت في عهد والدك « نيك » ، وهي من أعمال رئيس المرتلين و « باوتر » العظيمة .

عندئذ رد الملك خوفو قائلا : فليقدم للملك « نيك » ألف رغيف من الخبز ومائة إناء من الجعة ونور ، وكيلين من البخور ، وليعط رئيس المرتلين « وباوتر » فطيرة وإبريقا من الجعة وقطعة كبيرة من اللحم وكبلا من البخور ، لأنني رأيت مثلا من علمه ، وقد نفذ كل ما أمر به جلالته .

ثم شرع بعد ذلك الأمير « بوفر » يحكي حكايته ، فحكى عن أعجوبة أخرى حدثت في عهد الملك سفرو . ففي يوم من الأيام شعر الملك سفرو بالملل والاكئاب ، فأشار عليه أحد حاشيت قاتلا :

« إذا ذهبت جلالتك إلى بحيرة البيت العظيم ، اركب قاربًا كل مافيه عذارى من أمام قصرك ، عندئذ قلب جلالتك ينشرح حينما ترى كيف يجدفن جينة وروحة . وعندما ترى الأماكن اللطيفة التي على البحيرة وتنظر إلى حقولها وشاطئها الجميلين ، فإن قلبك ينشرح بذلك . »

فاستجاب الملك لهذه النصيحة وركب المركب الذي جمع فيه عشرين من العذارى اللاتي قمن بالتجديف . وبينما كان الملك سعيدا وسطهن إذ يواجهن منهن تكف عن التجديف بينما كانت تنظر في لهفة في الماء كأنما كانت تبحث عن شيء سقط منها . فلما سأله الملك عما حدث لها أجابه بأن حلية في شعرها تعثر بها سقطت في الماء . فطمأنها الملك بأنه سيحضر لها بديلا منها ولكنها أصرت أن توقف المركب حتى تعثر على حليتها . فاستدعى الملك رئيس المرتلين الذي جاءه مسرعا وقرأ تعويذة ، فإذا بالماء ينحسر في جانب وظهرت الحلية في قاع البحر ، فالتقطها وأعطاهها للفتاة ثم قرأ تعويذة أخرى فإذا بالماء يعود لحالته الأولى .

وجاء دور الأمير « حردادف » في أن يحكي قصته الغريبة فقال للملك : « إنك لم تسمع إلى الآن غير أمثلة لسحرة سبقونا ، والإنسان لا يستطيع أن يبين فيها الصدق من الكذب ، غير أنه في زمنا هذا يوجد ساحر » .

فقال جلالة : من هو يا حردادف ، يابني ؟ فأجاب الأمير حردادف : « يوجد مدني اسمه « ددي » يقطن في دد - سفرو ، بلغ من العمر مائة وعشرة أعوام ، ويأكل خمسمائة رغيف من الخبز ، وفخذ

نور من صف اللحم ، ويشرب مائة إبريق من الجعة إلى يومنا هذا وهو يعرف كيف يركب ثاثة رأسا قد قطع ، ويعرف كيف يحمل الأسد يتبعه وحبله يمر على الأرض . وهو يعرف عدد الأفعال التي يحتوي عليها معبد « تحوت » .. واتفق أن جلالة الملك خوفو كان دائما يبحث عن أفعال معبد « تحوت » ليعمل لهرمه مثلها . وعندئذ قال جلالة : أنت بفك يابني حردادف متحضره لي .. » .

« ولما وصل الأمير حردادف إلى مقر الملك ، دخل ليقدم تقريره للملك خوفو : فقال الأمير « حردادف » أيها الملك ، سيدي ، لقد أحضرت « ددي » فقال جلالة : « اذهب واحضره لي » .

ثم ذهب الملك إلى القاعة ذات العمدة في القصر وأحضر « ددي » إليه . وقال جلالة : كيف كان ذلك يابني ؟ إلى لم أرك قط من قبل ؟ .. فقال « ددي » : إن من يطلب عليه أن يحضر . إن الملك طلبني ، وهانا قد أتيت . فقال جلالة : « أصحح ما يقال من إنك يحسبك أن تركب ثاثة رأسا قد قطع ؟ فقال « ددي » : نعم أعرف ذلك بأيها الملك ، يامولاي ، فقال جلالة : احضروا لي سحيا من السحن حتى يوقع عليه عقابه . فقال « ددي » : ولكن ليس على رجل أيها الملك يامولاي . انظر أليس من الخير أن يحرق شيء مثل هذا على الماشية السابة ؟

فلما حقق « ددي » هذا الفعل السحري ، سأله الملك بعد ذلك عن عدد أفعال معبد تحوت ، ولكن « ددي » أجاب بأنه لا يعرف عندها ولكن يعرف أين هي . فلما سأله الملك عن مكانها ، أجاب بأنه يعرف مكانها ولكنه ليس هو الذي يوسعه أن يحضرها . فسأل الملك عن إذن يستطيع أن يحضرها ، أجاب « ددي » : « أنه أكر ثلاثة الأطفال الذين في بطن « رد - دد » . وسأله الملك عن تكون « رد - دد » فأجاب « ددي » : إنها زوجة كاهن رع في بلدة « سخبو » وهي التي حملت في ثلاثة أطفال « لرع » « رب » « سخبو » ، وقد أحمرها أنهم سيتولون هذه الوظيفة الكبرى (أي الحكم بعد أسرة خوفو) في هذه البلاد ، وأن أكبرهم سيكون الكاهن الأعظم في عين شمس » .

فلما لاحظ « ددي » أن الحزن قد خيم على « خوفو » قال له : استمحك عقوا ، ما هذه الحالة أيها الملك يامولاي ؟ أمن أجل ثلاثة أطفال ؟ وعلى ذلك أقول لك : ابنك فابن ابنك ، وبعد ذلك واحد منهم .

ولم يملك الملك خوفوردا على ذلك ، ولكنه كافأ « ددي » على هذه المعلومات بأن جعله يقيم في بيت « حردادف » .

ولما جاء « رد - دد » المخاض ، أرسل إليها الإله « رع » من يساعدها في الولادة ومن بينهم « إيزيس » .. وولدت « رد - دد » ثلاثة أطفال ذكور . وصنعت إيزيس لهم ثلاثة تيجان أخضتها في كومة من الشعير ثم حملت الشعير في خزانة وأغلقتها . فلما ذهبت

الخدمة ، بأمر من سيدتها لإحضار بعض الثياب من الخزانة ، إذ بها نسج غام وموسيقا ورقصا ، فذهبت وأحبرت سيدتها التي تحققت من هذه الأصوات وعلمت أنها تعبر عن الاحتفال بأبهاء ريع الثلاثة الذين سيصبحون ملوكا فيما بعد .

وذلك يوم أغضبت « رد » ددت ، الخادمة التي كانت تعلم بهذا السر وتكتم بناء على أمر سيدتها . فأرادت أن تتقم منها وقالت : « لقد ولدت ثلاثة ملوك ، وصاحب وأخير جلالة الملك « خروف » بذلك .

وسمعت « رد » ددت « بهذا التهديد ، فأكابت وجلست حزينة ، وتصادف أن دخل عليها أحد الخدم وهي على هذا النحو ، وعرف سر حزنها ، فسلط على أخته تسامحا قبض عليها وهي تقترب من الماء ، ثم ذهب إلى سيدته بذلك فشعرت بارتياح لهذا الخبر .

والى هنا انتهى قصة خوفو والسحرة ، أو بالأحرى إلى هنا تنقطع البردية . فهذه الحكاية تعد من الحكايات الشعبية التي ربما كانت تزور بعد عصر أسرة خوفو ، لتعكس انتقال الحكم من أسرته إلى أسرة أخرى . ولا بد أن تتوقع أي نمط من القصص المروى في هذا الوقت كان يداخله الحو الأسطوري ، كما كان يداخله السحر والخرافة ، ذلك أن الأسطورة والسحر والخرافة كانت جزءا من الواقع . وعلى الرغم من أن حردايف تشكك لو شاء أن يشكك والده خوفو في مدى صدق الحكايتين اللتين حكاهما أخواه من قبله ، فقد حكى لولده ما هو أشد سحرا وأبعد في جوه الأسطوري .

على أن ما يهينا من هذه الحكاية أنها تمثل تطورا في صنعة الفصص التي توارثتها الشعوب فيما بعد . وتمثل هذه الصنعة في توليد الحكاية من الحكاية وتصعيد حركة الفصص حتى تعود بها إلى نقطة البداية ، والديابة في حكايتها أن الملك خوفو يشعر بالملل ، وأراد أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، عن طريق الاستماع إلى الفصص أما النهاية فهي الوصول إلى حالة الشايط النفسى والفكرى التي لا مجال للملل فيها ، ومضى هذا أن خوفو وصل إلى ما كان يسعى إليه في البداية وهو أن يدفع عن نفسه الإحساس بالملل .

ومثل هذا الأسلوب ، أضحى أسلوب التوليد والتصعيد في حركة الفصص ، عرف في قصص ألف ليلة وليلة ، وما زال يعرف قصصا وقصص الشعوب الأخرى حتى اليوم .

وتشبه بهذه الحكاية حكاية الغريق . فهي تقوم كذلك على أساس من التوليد والتصعيد في الفصص . ولهذا فإننا نسمع أكثر من صوت ، لأن كل صوت يسلم الفصص إلى الصوت الآخر . فالغريق هنا ليس هو البطل الأساسي في هذه الحكاية ، ولكنه الراوى الوسيط بين مأساة البطل الأساسي وما يحكيه هوله على لسانه وعلى لسان غيره من بعده بهدف البحث عن حل لمسأته .

فقد حدث أن أرسل الملك أميرا من أمرائه إلى بلاد الصومال ،

ليحضر له بعض الفانياس من هناك . فلم يوفق الأمير في مهمته . فصار من ذلك فقد صادفته أحوال جسيمة أخرته عن العودة ، ولكنه وصل من النهاية سليما إلى أرض الوطن ، ولكن الخوف بلغ منه مبلغه إذ كان يتوقع عقابا قاسيا من قبل فرعون لعدم تحقيقه رغبته ، ومن ثم ظل مترددا في مقابلة الملك . وكان له تابع أمين أحزنه مראה على وجهه متبوعه من الحزن والألم ، فأراد أن يهديه خاطره ويقوى من ثقته في نفسه فقال له :

« تأمل ! لقد عدنا بسلام ووصلنا إلى بلادنا . اصنع إلى »

الأمير ! إننى فرد خلوا من المبالغة ، اغسل نفسك ، وصب الماء ، أصابعك ، وتكلم إلى الملك وأنت مالك شعورك ، وأجب من تعلم ، وإن قم الإنسان هو الذى ينجيه ، وكلامه هو الذى يجعله لا يرفقون به . . .

« ومع ذلك سأفص عليك شيئا مما تلا لفصنتك . فقد حدث شخصا عندما أقبلت إلى إقليم مناجم الملك ذاهبا إلى البحر في سار ذرعها ١٢٠ طولا و ٤٠ عرضا . وكان فيها ١٢٠ بحارا من نخبة مصر وكانوا يتعرفون السماء وكانوا يتعرفون الأرض ، وكانت قلوبهم أثبت قلوب الأسود ، وكانوا يتنبئون بالعاصفة قبل أن تحدث . . . وقد ه عاصفة ونحن ما زلنا في البحر وقبل أن نصل إلى الأرض . وقد قاد الريح فضاغت من شدتها ، وجاءت موجة ذرعها ثمانية أرتفاعا ، و حملت من على سطح السفينة مع العاصى . . . وبعد ذلك غرأ السفينة . . . وقد رمت بى موجة إلى جزيرة . وقد قضيت ثلاثة أرحيدا ولم يكن لى رفيق غير قلى ، ونمت في خياه من الخش واحتضت ثم وقفت على قدمى ، لأجد ما يمكن أن أضعه في فمى فوجدت تينا وعينا هناك ، وكل أنواع الخضار الجميلة . . . وكان هنا سمك وطيور ، ولم يكن هناك شيء لا يوجد فيها . وعندئذ أشبع نفسي وتركت بعضها على الأرض ، لأن حملها كان ثقيلا على ذراعى ثم أخلت زلفا ولوقلت نلوا لنفسى وقلمت قربانا مشويا للالهة .

وبعد ذلك سمعت صوت رعد وظننت أنها موجة بحر ، فتكسرت الأشجار وزلزلت الأرض ، ولما كشفت عن وجهى وجدت أنه ثعبان يقترب منى ، وكان ذرعه ثلاثين ذراعا طولا ، ولحيته يزيد طولها على خمسة أذرع ، وكان جسمه مرمعا بالذهب وحاجباه من خالص اللازورد ، وقد كان في غاية من العقل ثم ففره لى حينما كنت ملقى على بطنى أمامه وقال لى : من أحضرك هنا أيها الصغير ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ وإذا تأخرت عن إجابتى عن أحضرك إلى هذه الجزيرة جعلتك لا تجد نفسك إلا ترابا ، وتصير كالذى لم يكن قد رى . فأجبت : إنك تتحدث إلى ، ومع ذلك لم اسمع ما تقول . إنى في حضرتك ولكن حواسى قد ذهبت .

وأعاد إليه الثعبان أسنكه وقال : « من أحضرك إلى جزيرة البحر هذه التى يحيط بها الماء من الجانبين ؟ »

فقص الرجل على الثعبان ما حدث له ، وعندئذ أشفق عليه الثعبان وقال له : « لا تخف أيها الصغير ، لا تخف . . . ولاندع معيك يصغر مادمت قد جئت إلى . أنظرا ! لقد حفظك الإله حيا ، ليحضرك إلى جزيرة الطعام الوفير التى لا شيء إلا وينمو فيها . . . وأنظر ، ستبقى الشهر بعد الشهر في هذه الجزيرة إلى أن تتم أربعة أشهر ، ثم نأتى سفينة من مقر الملك تحمل بحارة تعرفهم ، وستذهب معهم إلى مقر الملك ، وتموت في نفس بلدك . . . ما أشد فرحة الذى يقص ما جرى له بعد أن تمر الكارثة . وهكذا سأفص عليك شيئا مما تلا لهذا الذى حدث في هذه الجزيرة . »

وهكذا يسلم المرافق الكلام إلى الثعبان الذى يستمر في رواية مغامراته كذلك فيقول : « وذلك أننى كنت فيها مع أخوتى وأطفالى في وسطهم ، وكان كل عدنا ٧٥ ثعبانا أولادى وأخوتى ، هذا غير بنت امرأة مسكية كانت قد أحضرت إلى ، ثم انقض شهاب فذهب هؤلاء في النار بسبه . وقد حدث هذا وأنا لست من بين الذين أحرقتوا .

وقد كدت أموت من أجلهم عندما وجدتهم كومة من الحث فإذا كنت شجاعا فأكبح جماح قلبك ، على أنك ستضم أطفالك وتقبل زوجتك وترى منزلك ، وهذا أحسن من كل شيء . وستصل إلى مقر الملك ، وتسكن هناك وسط أولادك . »

وشكر الرجل للثعبان قوله ، ووعد أنه يحمل إليه فيما بعد هدايا من الفانياس والمطوور . ولكن الثعبان استخف به وختم كلامه معه بأن قال له : « ولكن الواقع أنك لن ترى قط هذه الجزيرة بعد سفرك ، لأنها ستصير ماء . »

ثم استأنف المرافق روايته للأمير فقال : وبعد ذلك أتت هذه السفينة كما تنبأ . وذهبت وتسلفت شجرة طويلة ، ورأيت أولئك الذين كانوا فيها ، وذهبت لأخبره ، فعلمت أنه قد عرف ذلك من قبل وقال لى : بسلام بسلام للوطن ، أيها الصغير ، وشاهد أطفالك واجعل لى اسما حسنا في مدينتك ، اسمع فإن هذا هو كل ما أبغى .

ولما ألقيت بنفسى على بطنى لاشكره ، قال لى : انظر ، متصل الحاضرة بعد شهرين ، وستضم أولادك في حضتك ، وتصير شابا مرة ثانية في مقر الملك ، ثم تدفن .

ثم سحنا شمالا إلى حاضرة الملك ووصلنا إلى العاصمة في شهرين كما قال ، ومثلت أمام الملك وقدمت له هذه الذخائر التى أحضرتها من هذه الجزيرة ، وقد شكرنى أمام كل غباط الأرض قاطبة ، وعينت حاجبا وكافانى ببعض حشمه .

ثم ختم كلامه للأمير بقوله : « أنظر إلى بعد أن وصلت الأرض وبعد أن شاهدت ما لا يتبع . اسمع لما أقول ، أنظر ، إنه من الخير للناس أن يصغوا . »

لقد قيل : إن حكاية الغريق الفرعونية تعد أصلا لحكايات

السندباد ، سواء تلك التى رويت في التراث الهندي أو تلك التى دونت في حكايات ألف ليلة وليلة . ووجه الشبه بين الحكايات الفرعونية والحكايات الأخرى ، هو أن هناك شخصين ، أحدهما يبالغ في ثمات والآخر حاض ضار التحارب ، بحاسة التجارب الحرة ، فإزداد علما وحكما ، ثم أراد أن يوصل حكمته للشخص الأول ، لعنه يدرك أن إحساسه بالنعاسة يبالغ فيه ، وأن التحارب تصقل الإنسان إذا ما استغاد منها ونسى شخصيته من خلالها .

كما أن هناك وجه ش آخر يشتمل في تلك المغامرة البحرية التى طوحت بالسندباد البحرى ، إذا جاز لنا أن نطلق هذا الاسم على الشخص المرافق للأمير في الحكاية الفرعونية ، وألقت به في تلك الحرية الغريبة التى خاضها السندباد البحرى في ألف ليلة وليلة .

وقد يبدو وجه الشبه ضيلا بين الحكاية الفرعونية وحكاية رحلات السندباد السح ، ولكن الحكاية الفرعونية تعد ، ولا شك ، اللبنة الأساسية التى تراكت حولها المغامرات الشبيهة فيما بعد .

أما الحكاية الثالثة التى نود الإشارة إليها ، إذ إنها تعد كذلك من الحكايات المهمة التى قامت حولها الدراسات المقارنة المسببة ، فهي حكاية الأخوين

وحكاية الأخوين تعد مزيجا رائعا بين الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية . [وتحكى الحكاية أن الأخوين « أنوبس » و « باتا » كان يسكان مريلا واحدا . وكان « أنوبس » متزوجا في حين أن « باتا » كان عاثرا إنه ، لأن الأول غنى بتريته ، كان يساعد في الزراعة وتربية الماشية . وكان الأخوان يعيشان في وثام تام ، حتى حدثت القطيعة بينهما بسبب زوجة « أنوبس » ، الخاتنة . فقد حدث أن أرسل « أنوبس » أخاه المطيع ، ليحضر له من بيته بعض البلور ، إذ أن البلور التى كانا يملكانها فى الحقل لم تكن كافية . ولما دخل باتا بيت أخيه وطلب من زوجته أن تحضر البلور التى طلبها أخوه ، أمرته زوجة أخيه أن يذهب بنفسه إلى مخزن الغلال ويحضر البلور بنفسه . ولما حضر بالبلور مر على زوجة أخيه التى كانت وقتئذ تشتط شعرها أمام المرأة . ونظرت الزوجة إلى الأخ « باتا » نظرة اشتها واستوقفته وأخلت تتحدث معه مبدية إعجابها ببقوته وجماله . وفى النهاية راودته عن نفسه فنهرا وأخبرها بأنها بمثابة أمه ، كما أن أخاه بمثابة والده . ثم تركها وخرج حاملا البلور بعد أن أخذ وعدا على نفسه ألا يفشى خدعتها الماكرة .

ولكن الزوجة خشيت أن يفضح الأخ الأصغر « باتا » أسرهما لدى أخيه . فادعت المرض ونامت في السرير ولما حضر زوجها أخلت تن وتناور . ولما سألها زوجها عما بها ، أخبرته بأن أخاه « باتا » أراد أن يعتدى عليها ، فلما أبت ضربها وخرج .

وبينما كان باتا عائدا إلى البيت بعد ذلك ، كشفت له إحدى بقراته عن السر وأوعزت إليه بالهروب لأن أخاه عازم على قتله . وهرب

« باتا » وأسرع « أنويس » في أثره ، ولكن الآلهة جعلت بينهما بحرا . ووقف الأخوان في مقابل بعضهما الآخر على شاطئ البحر ودار بينهما نقاش انتهى بأن أنويس علم بخيانة زوجته التي قتلها بعد ذلك . أما « باتا » فقد أخبر أخاه بأنه لن يعود إليه ثانية ، وأنه سيرحل إلى غابات الأرض حيث يودع قلبه زهرة فوق شجرة من أشجار الأرض . ثم طلب من أخيه ، على سبيل التكفير عن ذنبه ، أن يحضر لإخائه إذا مات قلبه . وعلامة هذا أن يجد كأس الجعة التي يشربها تغور فجأة . وعندئذ افرق الأخوان .

ورأت الآلهة أن تكافئ « باتا » المظلوم بعد ذلك ، فخلقت له امرأة جميلة ، لكن يعاشرها معاشرة الأزواج . وعاش باتا سعيداً مع تلك الزوجة .

وذلك يوم حلز « باتا » زوجته من أن تخرج إلى شاطئ النيل وحدها . ولكن الزوجة عصت أمره وخرجت بمفردها إلى شاطئ النيل ونزلت تستحم فيه . وسقطت خصلة من شعرها في النيل وحملها التيار إلى المكان الذي يجلس فيه فرعون بحوار الشاطئ . وفي الحال فاحت الرائحة العطرة من خصلة الشعر إلى درجة أن عبت المكان وكذلك ملابس فرعون . وعلم فرعون أن تلك الرائحة العطرة مصدرها خصلة الشعر التي حملها إليه تيار الماء . وفي الحال أرسل رسلاً ليحضروا إليه صاحبة هذه الخصلة .

وحملت زوجة باتا إلى فرعون . ولكنها طلبت من فرعون من قبل أن يتزوجها أن يهشم شجرة الأرض التي كان قلب زوجها « باتا » مستكناً في زهرة فيها . واستجاب فرعون لمطلبها وأعطت المرأة أن زوجها « باتا » قد مات وانتهى .

وفارت الجعة فجأة في الكأس الذي كان الأخ أنويس يشربه . وفي الحال تذكر أن أخاه في خطر ، كما تذكر وعده لأخيه بأن يخفف لإخائه . ولما وصل أنويس إلى غابات الأرض ، رأى الشجرة مهشمة ووجد الزهرة التي بها قلب أخيه ملفاة على الأرض . فأخذ الزهرة ووضعها في ماء ، وسرعان ما دببت الحيلة في القلب وفي الجسد معا ، وجلس باتا ليتحدث إلى أخيه وقال له ، إنه سيحول نفسه ثورا رائعا وعليه أن يركبه ويلعب به إلى فرعون الذي اغتصب منه زوجته . ووصل الأخ أنويس وأكبوا أخاه الثور باتا . ولما رأى فرعون الثور لم يتمالك إعجابه به واشتراه من أنويس . ودخل باتا الثور خلسة على زوجته وكشف عن نفسه . وعندئذ ألحت الزوجة على فرعون أن يذبح الثور . ولم يفهم فرعون سبب هذا الإصرار ولكنه رضى لمطلب الزوجة وذبح الثور . . . وتناظرت فطرتان من الدم على الأرض وتبتت منهما شجرتان من السنن . وعذ فرعون والناس هذا النمو الساجي . للشجرتين معجزة من المعجزات ، ولم تكن الزوجة تدرى أن زوجها باتا قد تسربت روحه إلى هاتين الشجرتين .

وفيما كانت الزوجة تشرح في قل إحدى الشجرتين ، كشف لها باتا مرة أخرى عن نفسه . واستشاطت الزوجة غضبا وأمرت على

قطع الشجرتين ، وقبعت الشجرتان وتطايرت شطبتان منهما واستقرتا في جوف الزوجة ، وحملت الزوجة من هاتين الشطبتين وهي لا تدري أنها حملت من زوجها باتا . وسعد فرعون بالحمل ظنا منه أن الروحة ستلد طفلا منه .

وولدت الطفل وترعرع في بلاط فرعون . وعندما مات فرعون كان الابن قد شب عن الطوق وخلف فرعون في المملكة .

على أن هذا الابن لم يكن في النهاية إلاباتا بعينه ولما كان البلاط قد خلا من فرعون ، فقد كشف باتا عن نفسه لزوجه للمرة الأخيرة وقتلها ، ثم استدعى أخاه أنويس وعينه ولى عهده .

هذه هي حكاية الأخوين اللذين فرقت بينهما خيانة زوجة الأولى ثم جمعت بينهما في النهاية خيانة زوجة الأخ الثاني ، وذلك أن ثار كل منهما لنفسه . ومن المعروف أن الحكاية الأم التي تجميع حكايات ألف ليلة وليلة المتفرقة ، هي حكاية خيانة زوجة الـ شهریار له . ثم عادت ألف ليلة وليلة وأكدت هذا الموضوع في الحكاية الأولى التي تصدر المجموعة . ففي هذه الحكاية هجر الملك ومملكته بسبب خيانة زوجته له ، ورحل إلى أخيه الملك الذي يقيم في بلد آخر ليسرى عنه بعض همه . وكان هذا الملك يتصور أنه مع زوجته ، ولكن أخاه اكتشف خيانة زوجته له مع عبد أسود بينما الزوج يقوم برحلة صيد في الخارج . وعندما عاد الزوج من رحلته أفضى إليه أخوه بسر خيانة زوجته له مع العبد الأسود . وعندئذ الأخوان المملكة ، بعد أن انتقم كل منهما من زوجته .

وتكرر رواية حكاية الأخوين في كثير من البلاد ، مما أثار الباحثين بعد مقارنات بين الروايات المختلفة بهدف الوصول الأصل الأول لهذه الروايات ، فإذا بهم يجمعون على أن الحكاية المصرية القديمة تعد الأصل الأول لهذه الروايات .

على أن القصص المصرية القديم لم يظهر تأثيره في آداب العالم في الموضوعات وفنية القصص فحسب . بل إنه غذاه كذلك بكثير من « الموتيفات » التي استقلت في أنماط كثيرة من القصص . ومثال هذا « موتيف » النبوة التي تتحقق وتجعل الإنسان عباً لقدره كما حدث في حكاية « الأمير المسحور » فقد تنبأت النبوة إثر ولادة هذا الأمير بأن سيلقى حتفه بسبب كلب أو ثعبان أو تمساح . وحرص الأب كل الحرص على أن يبعد ابنه كلية عن هذه الحيوانات ولكن الابن بدا يتعرف على هذه الحيوانات بالضرورة عندما كبر . بل إنه أصر على أن يكون له كلب خاص به . وحقق له الأب مطلبه . ثم تحدث المفاجآت عندما يواجه الابن التمساح والثعبان فيما بعد . وهنا يصل التشويق في الحكاية إلى قمته ، إذ يظل القاري متلهفاً لأن يعرف كيف يلقي الابن حتفه ، وعلى يد أي من هذه الحيوانات الثلاثة ، وبخاصة وأن الكلب نطق في النهاية وقال له : إنه سيلقى حتفه على يديه . ويهرب الابن من الكلب ويلقى بنفسه في النهر . وهناك يصادف التمساح الذي يصرح له بنفس العبارة ، ولكنه يخبره بأنه سيمنحه الحياة إن هو قفى على

الثعبان الذي يؤرقه في النهر . وإلى هنا يصل التشابك في القصة إلى نقطة محيرة ، وإلى هنا كذلك ينقطع النص لتناكل الرديئة . وكان الحكاية بهذه النهاية تطلب من القاري أن يكملها وفقاً لحياله .

ويرد في هذه الحكاية موتيف آخر أصبح متشرا في القصص العالمي وهو موتيف الأمير الذي يصل إلى مدينة غريبة حيث يجد رموساً معلقة . وعندما يسأل عن هذه الرموس ، يحكى له أنها رموس شباب جاموا لخطبة الأميرة التي وضعت شرطاً لمن يريد الزواج منها أن يتمكن من أن يطير إلى نافلتها التي تبعد عن الأرض مسافة كبيرة . وكل أمير يفشل في هذه المحاولة تقطع رأسه إلى أن جاء الأمير المسحور فآتم المحاولة بنجاح وتزوج الأميرة .

وربما كانت أكثر الموتيفات ابتكاراً بخاصة في هذا الزمن المبكر ، ذلك الموتيف الذي يحكى عن صراع بين الأشياء الرمزية أو المعنوية مثل الصراع بين الصدق والكذب ، أو بين الرأس والجسد وهكذا . . .



وإلى هنا نكون قد عرضنا أكثر من نمط من القصص الشعبي الفرعوني ، ومازال هناك نمطان يبنى أن يشار إليهما : لأنهما يعدان من الأنماط الأساسية في القصص الشعبي . أما النمط الأول من هذين النمطين الآخرين ، فهو نمط يتنمى إلى القصص التاريخي ، أو بتعبير آخر ، إنه يصور الأحداث التاريخية من وجهة نظر الحس الجمعي . وأما النمط الثاني فهو القصص الهزلي أو الفكاهي .

وإذا كان النمط الأول يعكس رقياً فكرياً ووعياً شعبياً بأحداث التاريخ ، فإن النمط الثاني يكشف عن حس ساخر ، وقدرة على النقد الاجتماعي من خلال فن السخرية والفكاهة .

فهناك حدث يعد جزءاً أساسياً من الأحداث التاريخية التي صبغت حولها ملحمة الإلياذة لهوميروس ، أعنى تلك الحروب الطويلة التي نشبت بين إسبرطة وطروادة . وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث ، فإن ملحمة هوميروس لم تحتفظ به ، بل إنها أسقطته كلية ، في حين احتفظ به التراث الفرعوني الشفاهي والمندون . وتجدر الإشارة إلى أن هذا الحدث روى لهيروتودوت شفاهاً . وعلق عليه هيروتودوت بأن هوميروس كان على علم به ، ولكنه أغفله ، على الرغم من أهميته ، لأنه بعيد عن الفكرة الأساسية للملحمة .

والحدث يدور حول خطف باريس (وقد سماه المصريون الإسكندر حسب رواية هيروتودوت) حاكم طروادة لهيلينا زوجة مينلاوس حاكم إسبرطة . وبينما كان الإسكندر (أو باريس) متوجهاً بغنيته إلى بلاده ، طوحت به رياح عاتية ووجهته نحو مصر . وكان يوجد على الشاطئ . . . معبد لهيراكليس ، إذا لجأ إليه أي كائن من البشر ووسم نفسه بالعلامات المقدسة وأهاب نفسه للإله ، فلا يحل لأحد أن يمس بسوءه . . .

واستغل الإسكندر هذه السنة ولجأ إلى المعبد ، فلم يقربه المصريون الذين تجمعوا من حوله . ولكن الكاهن أرسل إلى الملك المصري على جناح السرعة يقول له : « جاءنا أجنبي تيوكري الحنس بعد أن ارتكب ذنباً فاحشاً في بلاد اليونان ، إذ غرر بزواج مضيفة بالذات وأحضرها معه وثروة طائلة . وقد طوحت به الرياح إلى أرضك ، فهل تدعه يفلح دون أدنى ، أم تجرده مما جاء به ؟ »

ورد الملك على رسالة الكاهن قائلاً : اقبضوا عليه مهما كان شأنه ، هذا الرجل الذي ارتكب إثماً منكراً في حق مضيفة ، وأحضره إلى حتى أعرف ماعساه أن يقول . فلما مثل الإسكندر (باريس) أمام الملك ، سأله الملك من أين أحد « هيلينا » ؟

ولما حاد الإسكندر عن جادة الصدق ولم يقل الحقيقة ، كذبه الذين جاموا ضارعين ورووا قصة جرمه بخلافها . وأخيراً أعلن الملك حكمه قائلاً :

« لو لم أكن أهتم كثيراً بالآ أقتل أحداً من الأجانب الذين تطوح بهم الرياح ويأتون إلى بلادى ، لثارت لليوناني منك يا أخس الرجال ، لأنك بعد أن تمتعت بحقوق الضيافة ، ارتكبت أشنع ذنب ، فجاءت زوجة مضيفك نفسه . ولم تكف بذلك ، بل أغرتها بالفرار وخطفها وأخذتها معك . ولم تكف بهذا وحسب ، بل جئت بعد أن نهيت دار مضيفك . وبناء عليه ، لما كنت أعلق أهمية كبيرة على ألا أقتل أجنبياً ، فلن أسمح لك بأن تأخذ معك هذه المرأة ولا تلك الأموال بل سأحتفظ بها لمضيفك اليوناني حين يحضر لأخذها . أما أنت ورفاقك ، فإني أنفركم بأن تغفلوا وترحلوا عن بلادى إلى غيرها في ظرف ثلاثة أيام . فإن لم تفعلوا فسامعكم معاملة الأعداء . »

ثم تستمر القصة فتحكى عن غزو مينلاوس وجيشه لطروادة . وهناك طالب « بهيلينا » والأموال الطائلة التي نهبها الإسكندر (باريس) ، ولكن الأهالي أقسموا له بأن هيلينا والأموال في مصر وليست في حوزتهم . ولكن اليونانيين بقيادة مينلاوس لم يصدقوا هذا القول واستمر حصارهم لطروادة حتى استولوا عليها . ولكنهم لم يمشروا على هيلينا . وعندئذ رحل مينلاوس إلى ممفيس . وهناك تقابل مع الملك المصري الذي استقبله بحفاوة بالغة وقدم له هيلينا دون أن تمس بسوءه .

« ولكن بالرغم من ذلك كله كان « مينلاوس » ظالماً للمصريين . فبينما كان يسرع للرحيل ، عاقه نوء شديد . ولما استمر الحال على هذا المنوال وقتاً طويلاً ، فكر في أمر حرام ، إذ أخذ صبيين من أبناء أهل مصر فذبحهما وقلمهما ضحية . ولما ذاع الخبر بأنه قد ارتكب ذلك ، كرمه المصريون وطاردوه ، ففر هارباً بسفه إلى ليبيا . »

وينتهي هيروتودوت الرواية التي سمعها عن هذا الحدث التاريخي بقوله : « ولم يستطع المصريون أن يذكروا الاتجاه الذي سار فيه (أي مينلاوس) هناك (أي في طريقه إلى ليبيا) . » وقالوا : إنهم وقفوا على

بعض المعلومات عن طريق الاستقصاء . أما ما حدث في بلادهم فهم يرونه عن يقين .

ولعلنا نسأل : لماذا حفظ المصريون هذا الحدث التاريخي بصفة خاصة في ذاكرتهم وكانوا حريصين على روايته لهيرودوت ؟ والجواب عن هذا السؤال هو أن هذا الحدث لم يكن يعنيهم بوصفه حدثا تاريخيا فحسب ، بل لأنه كذلك ينم عن خلق المصري الكريم في معاملته لكل أجنبي ، كما ينم عن خلقه الذي يأبى الخديعة ، ويحث على السلوك الأصيل . . . وكأنه كان يقول كما نقول اليوم في مثلنا الشعبي : « من أمك لم تخنه ولو كنت خائنا » .

ونرى أن نشر إلى النمط الهزلي من القصص في التراث الفرعوني وهنا نقدم حكاية رواها المصريون القدماء لهيرودوت ، وهي حكاية ما تزال تحكى عندنا حتى اليوم .

فقد حكوا أن الملك « رامسيليوس » (ويحدث الدكتور أحمد بدوي أنه رمسيس الثالث أول ملوك الأسرة العشرين) كان يمتلك ثروة طائلة لم يستطع أحد من الملوك من قبله أو من بعده اقتناها . وحروبا منه على إبعاد هذه الثروة عن الأعين ، إستى خزانة ضخمة من الحجر ، وكان أحد حوائطها يمتد إلى الجدار الخارجى من القصر . وفكر البناة الذى ابتنى هذه الخزانة فى حيلة تمكنه فيما بعد من أن يسرق بعض الأموال منها . فوضع حجرا من أحجارها فى موضع يسهل خلعها فيما بعد . ولما انتهى العمل أودع الملك أمواله الطائلة فى الخزانة وأحكم إغلاقها .

وعندما اقترب البناة من منته ، استدعى ولديه وأقربى لهما سر الحجر . فلما توفي الأب أسرع الولدان إلى القصر ليلا ، وأزاحا الحجر ، وسرقا بعض أموال الخزانة على أمل أن يعودا فيما بعد ليجملا قدرًا آخر من الأموال . وعندما فتح الملك الخزانة رأى أن ماله قد قل ، ولكنه وجد الخزانة مقفولة والأختام سليمة . وعندئذ هداه تفكيره لأن يصطحب حيلة تكشف عن اللص . فأمر بوضع أشراك بجانب القصور التى يخزن فيها المال فلما أزاح اللصان الحجر ونزل أحدهما من الفتحة ، وقع فى الشرك ولم يستطع أن يخلص نفسه . وعندئذ صرخ على أخيه الذى كان يقف حائرا فى الخارج ، إذ لم يستطع تخليصه من الشرك . وعندئذ نصحه أخوه من الداخل بأن يقطع رأسه حتى لا يكشف أمرها ويكون فى ذلك هلاك الأخ الثانى . وقطع الأخ رأس أخيه وعاد بها إلى بيته .

وعندما دخل الملك الخزانة فيما بعد ، وجد جثة بدون رأس ، فازداد حيرة بشأن هذا اللص ، وأمر أن تعلق الجثة فى الخارج وعين عليها الحراس . وأمرهم أن يأتوه بكل من يرونه ياكيا أو نادبا لها .

وعلمت أم القليل بما حدث لابنها ، ولم تتحمل أن تظل جثة معلقة فى العراء فتوسلت لابنها الثانى أن يحتال بكل الطرق لإحضار جثة أخيه ، وإلا ذهبت بنفسها للملك وأخبرته بأنه هو اللص . وإزاء

هذا التهديد من قبل الأم ، فكر الابن فى حيلة تمكنه من إحضار الجثة . فاعد حميرا وزقاقا مלאها بالنبيذ وساقها حيث الحراس الذين يحرسون الجثة المعلقة . وهناك أوقع الزقاق على الأرض فسال البيد . واصطحب الغضب عندئذ وأخذ ييب ويلعن حتى اجتمع من حوله الحراس وأخذوا يسلبونه ما تبقى عنده من نبيذ . ثم اصطحب الهدوء بعد برهة وأخذ يعزج مع الحراس وانتهى الأمر بمجالستهم من أجل الشراب وأكثر الحراس من الشراب وهو يراقبهم حتى سكروا وناموا . فقام فى الحال وأنزل جثة أخيه وعاد إلى أمه بها .

واستشاط الملك غضبا عندما علم أن الجثة قد سرقت ، وأمر على أن يكشف عن هوية هذا اللص الجريء مهما كان الشخص . فوضع ابته فى مأخور وأمرها أن تستقبل جميع من يفدون إليها ، وتظل تلاحظهم مبدية رغبتها فى أن تستمع منهم إلى أربع وأثلاث ما فعلوه فى حياتهم . فإذا روى لها أحدهم ما يتعلق بشأن اللص ، تقبض عليه فى سرعة .

وعلم اللص بهذا المأخور الذى تسكنه امرأة رائحة الـ لـ لتستقبل الرجال ولكن خبرته هدته إلى أن هذا المأخور ما هو إلا نصب له . ومع ذلك فقد شاء أن يیز حيلة الملك بحيلة أخرى أشد منها . فقطع ذراعا من ذراعى أخيه المقتول ، ودخل على ابته فى المأخور وكان الجو مظلمًا بداخله . وأخذت الإبنه تلاطفه طلبت منه أن يحكى لها أغرب وأجيب ما فعله فى حياته . فحكى قصة سرقة الخزانة من أولها إلى آخرها . وعندئذ همت الإبنه بالـ عليه ، ولكنه مد لها ذراع أخيه . فقبضت الإبنه على الذراع ظنا أنها قد قبضت على اللص . وترك لها الذراع وعاد إلى بيته . . . وصلت هذه الأنباء كذلك إلى مسامع الملك ، اندعش لفتنة الرجل وجراته ، وأرسل فى النهاية إلى كل الأقطار كافة معلنا أنه إذا هذا الرجل لحضرته فهو يضمن له حريته ، ويعله بوعود عفوية . فبه اللص وذهب إليه ، فأعجب به « رامسيليوس » أشد الإعجب وزوجه من ابته هذه ، لكونه أبرع الخلق أجمعين ، إذ إنه المصرين كلهم ، وهؤلاء ييزون سائر البشر فى البراعة .

وربما تمعدنا أن نعطي فن القصص فى مصر الفرعونية القد الأكبر من الاهتمام ، ذلك أن القصص وعاء يستوعب الفن بقدر ما يكشف عن الواقع المتمثل فى المعتقدات والعادات ومشكلات الحياة اليومية . ويمكننا أن نستشهد فى هذا المجال برأى عالمين مصريين قضيا عمرهما بحثا فى عالم مصر القديم وهما الدكتور أحمد بدوي والدكتور سليم حسن ، يقول الدكتور أحمد بدوي فى مقدمة كتاب « هيرودوت يتحدث عن مصر » : « كان القصص الشعبي يعد مصدرا من المصادر التاريخية التى استقى منها هيرودوت أخباره عن مصر . . . ذلك القصص الشعبي الذى كان شائعا بين الناس يروونه ويروونه للناس من أجيالهم فيحفظونه ويلونونه بألوان من الخيال الذى يشيع فى نسج القصة ، فترق حواشيه بحيث تؤثر فى النفوس وتوقظ

المواطف وتلهب الحماس ، ولكنها لا تطمس ما فى طياته من حقائق » .

ويقول الدكتور سليم حسن فى مجال تقييمه القصص المصرى القديم فى كتابه : « الأدب المصرى القديم » « ولا تظن أن القصص القومى الذى يحيل إليه جمهور الشعب ويتفهمونه فى سهولة ويسر ، لاصحة فيه ولا يستلزم حذقا ومهارة ، فإنه استمداد وقدره ومران على ما تواضع عليه القصص ورواد مجالسهم ، فتربى عند الواحد ملكة يستطيع بها إذا سمع قصة أن يلحقها بشبهة لها وردت على أذنه من قبل ، فهو بهذا حرفة وفن وتقاليده موروثه . ومن هنا أتت شهرة القصص الأذكاء الذين يدركون ذوق جمهور المستمعين فيقدفهم بما يناسبهم ، ويكافئهم هؤلاء بالتهافت على مجلسهم والتحدث بمواهبهم » .

وإذا كان هناك فن قولى آخر ييز فيه المصريون القدماء غيرهم فهو فن الأمثال والحكم ، على أن الأمثال والحكم فى التراث المصرى القديم - على الرغم من وفرتها - فهو منسوبة إلى رجال اشتهروا بحكمهم ودونوها . مثل حكم بتاح حنب ، حكم خينى بن دواوف ، وتعاليم أنى ، وأمنوس وغيرهم .

ولهذا فإنه من الصعب أن نعد هذه الحكم والتعاليم أمثالا شعبية . . . على أن تتحقق هذه الحكم والأمثال لا يحول دون أن نستخلص منها أهم ملامح الشخصية المصرية التى تلخص فى أن المصرى منذ الأزمان القديمة ، لا يشعر بالراحة والإطمئنان إلا عندما يرى نفسه وحياته جزءا من نظام كلى ، وهذا النظام الكلى يمثل بدوره وحدة متكاملة من النظام السامى والنظام الأرضى . وإذا حدث أن اختل هذا النظام ، فإنه سرعان ما يعود ليبحث عنه حتى يدور مرة أخرى فى فلكه . ومن هذا المفهوم انبثقت كل تعاليمه وحكمه ولنسج النظر فى الحكم التالية لنرى إلى أى حد تسهم هذه الحكم فى رسم معالم هذا النظام .

— لا تكونن متكبرا بسبب معرفتك ، ولا تكونن متفخ الأوداج ، لأنك رجل عالم ، فشاور الجاهل والعافل ، لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها .

إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . . والإصغاء أحسن من أى شيء ، لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وإن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة ، والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستعما أو غير مستمع .

إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع ، فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ، واحترمه حسبما وصل إليه ، لأن الشجرة لا تنأى عفا .

إذا أصبحت عظيما بعد أن كنت صغيرا فقد وصرت صاحب ثروة بعد أن كنت محتاجا ، فلا تنسى كيف كانت حالك فى الزمن الماضى . ولا تنس بثروتك التى أتت إليك منحة من الإله ، فإنك

لست بأحسن من أقرانك الذين حل بهم الفقر . إذا كنت رجلا ناجحا فأفس لفك بيتا ، واتخذ لفك زوجة تكون سببا قلبك . أقم العدل وعامل الجميع بعدالة . إن فضيلة الرجل المستقيم أحب عداؤه من ثور يقدمه الرجل الظالم قربانا .

وعلى أن قدماء المصريين ، إلى جانب التزامهم بالنظام فى حياتهم من الناحية الدينية والقانونية ، كانوا يعيشون الحياة بكل أفراحها ومباهجها . ولا عجب فى هذا ، إذ كانوا يرون سر الحياة فى كل مظهر من مظاهر الوجود ، ابتداء من الشمس والنيل ، حتى الطائر الصغير والزهرة الصغيرة .

ويتضح هذا فى أغانيهم التى كانوا ينغنون فيها بالحب والجمال بمصاحبة القيثارة على نحو ما هو مصور على حدران معابدهم وقبورهم .

ولنسنعن الطر فى هذا المقطع من أغنية ريفية غزلية ، لنرى إلى أى حد كان المصرى يعيش الحياة فى الحب والحب فى الحياة . . . تقول الملواة لحبيها . . . إنى أسبح منحدرة مع تيار القاة ، وأدخل قاة « رع » وشوقى أن أذهب إلى حيث قد نصبت الخيام وقت فتح قم « مرتيو » (أى قم الخليج الذى كان يحتفل بفتحه منذ هذا الزمن القديم) وسأحد فى العدو ، ولن أتف طالما يفكر قلبى فى « رع » . وعندئذ سأرى كيف يدخل أخى (أى حبيها) حينما يذهب إلى . وحينما أتف معك عند قم قاة « مرتيو » ، فإنك تقود قلبى نحو « عين شمس » إلى رع . وإنى أعود معك ثانية إلى أشجار « البيون » ، وسأخذ من أشجار « البيون » مقبض مروحى . وسأرى ما هو فاعل عندما ينظر وجهى إليه ، وفراعى متقلتان بفروع شجر اللبخ ، وشعرى مغمم بالعطر . وفى الحق أنى كملكة رب الأرضين حينما أكون فى حضنك .

إن الحياة فى مصر القديمة ، بقدر ما كانت تدور فى إطار من العادات والتقاليد الصارمة ، كانت تدور فى إطار من البهجة والحب والمرح . وكان المصريون القدماء يرون ، فى كلتا الحالتين ، الحياة الجميلة المشعة الخصبة .

يقول هيرودوت ، إن المصريين القدماء « يزدون كثيرا عن سائر الناس فى التقوى ، وهذه هى القوانين التى يتبعونها ، يشربون فى أقداح برونزية ينظفونها كل يوم . وكلهم دون استثناء يفعلون ذلك . . . ويلبسون ثيابا من الكتان ، يهتمون جدا أن تكون دائما حديثة الغسيل . وهم يمارسون الختان حبا فى النظافة ، لأنهم يفضلون النظافة على حسن المنظر » .

ويقول هيرودوت كذلك : « ولقد سبق المصريون الشعوب

الأدب الشعبي القبطي

بقلم : الدكتور / ايزيس فتح الله جبراوي

وأجاء طقوس معينة ، ثم توضع صورة القديس مزينة بالورود والأنوار والشموع بجانب الهيكل .

وفي اليوم التالي وهو المحدد للاحتفال بالعيد ، يتوافد الناس على المكان للمشاركة في صلاة القداس المقام لذلك ، والذي يتخلله سرد لسيرة القديس ، ثم ترف صورة القديس ويصاحب ذلك إنشاد الصلوات والكهنة الخاص به .

ويتقدم الزفة حامل الصليب ، ويبدأ بالدوران حول المذبح ثلاث مرات ثم يخرج من الهيكل إلى الكنيسة ، ومن خلفه مجموعة من الخدام^(١) ، حاملين الرايات بصور القديس وصورة الصليب ، يليهم حاملو الشموع المضاءة ، ثم يلي كل ذلك مرثم الكنيسة^(٢) حاملًا الدف ، وخلفه حامل القاقوس وحامل التريانتو^(٣) ، والجميع يرتلون ويمجدون أثناء سيرهم ، ويتبع هؤلاء خادم يحمل صورة كبيرة للقديس مزينة بالورود ويسير بظهره في الموكب . ويسير كاهن آخر بنفس الوضع يحمل صندوقًا به رفات الجسد (إن وجد) . . . والغرض من سير هؤلاء بظهورهم أن يكونوا في مواجهة الكاهن الذي يحمل البخور^(٤) ومن ورائه خادم يحمل علب البخور .

يطوف هذا الموكب بعد خروجه من الهيكل حول جدران المكان الذي تقام فيه الصلاة ثلاث مرات ، وفي المرة الثالثة يتجه الموكب في خط مستقيم من أمام الباب الرئيسي للكنيسة إلى الهيكل مرة أخرى ثم يدور في الهيكل مرة واحدة ، وبذلك تنتهي الزفة .

تستمر الصلاة بعد ذلك ، ثم توقد الشموع وتوفى النذور ، ومن

يحكى في التاريخ القبطي منذ أن انتشرت المسيحية في مصر وتوطدت ديانتها بين الناس ، كثير من سير القديسين الذين استشهدوا لرفضهم عبادة الأوثان التي كانت لا تزال متشرة في الدولة الرومانية .

ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن يحتفل الأقباط في مصر بذكرى هؤلاء القديسين احتفالًا كنيسيًا شعبيًا . ومعنى هذا أن هناك حكاية لكل قديس من هؤلاء ، تروى بطولته الدينية ونماؤه الروحي ، أو المعجزات الصادرة عنه ، مما يجعل له احتفالًا مميزًا على المستوى الكنسي الشعبي .

ومن المظاهر الواضحة لهذه الاحتفالات أن الكثير من المسيحيين ، وقد ينضم إليهم بعض المسلمين ، يقدون من أنحاء شتى في جمهورية مصر العربية ، لزيارة القديس في عيده المحتفل به لتقديم النذور ، وذلك لاعتقادهم الراسخ في مقدرته على حل مشكلاتهم ومساعدتهم على تحقيق مطالبهم في الاستشفاء من أمراض مستعصية حلت بهم ، أو للشكر على ما صنعه الله معهم على يد هذا القديس من معجزات .

وتبدأ هذه الاحتفالات عشية الليلة السابقة للاحتفال ، وفيها يقوم كاهن الكنيسة أو رئيس الدير أو المزار بصلاة العشية وفي أثناء ذلك يضع الحنوط^(١) على رفات الجسد (إن وجد) ، مع إقامة صلوات

وقلموا بما يأتي : بينما يستمر بعض النسوة في القيام بما وصفت ، تملأ أصوات بعضهن هاتفات ساخرات بنساء هذه المدينة وبعضهن يرقصن . . . وعند وصولهم إلى « بوبا سطيس » يحتفلون بالعيد ويقدمون أضحيان عظيمة . . . ويبلغ عدد المجتمعين في هذه المناسبة ، وفقًا لقول أهل البلاد ، سبعمائة ألف من الرجال والنساء عدا الصبية .

فما أجمل الحياة التي تلزم الصغير والكبير ، والغنى والفقر بأن يسلك سلوكًا مرضيًا لصالح الفرد والجماعة ، وما أجملها عندما تجمع بين كل طوائف الشعب في احتفالات تصل إلى قمة البهجة والمرح ولكنها لا يمكن أن تصل ، بفضل الالتزام بالنظام ، إلى حد الفوضى والتبذل .

تلك كانت حياة المصريين القدماء .



إلى إقامة الأعياد العامة والمواكب العظيمة ، وعندهم تعلمها اليونانيون . . . والمصريون لا يحتفلون مرة واحدة في السنة بعيد شمس عام ، ولكن أعيادهم العامة كثيرة . . . ويعد هيرودوت هذه الأعياد الشعبية العامة فيخص منها ستة أعياد مهمة هي عيد أرتميس ، وعيد ليزيس ، وعيد حتحور ، وعيد هيليوس ، وعيد ليتو وعيد أريس .

ويصف هيرودوت عيد أرتميس الذي كان يقام في مدينة بوبا سطيس فيقول : « وفي طريقهم إلى بوبا سطيس يسلكون هذا المسلك : يجر الرجال والنساء معًا ويحمل كل قارب عدد كبيرًا من الجنين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طوال الطريق .

أما باقي النساء والرجال فيغنون ويصفقون . فإذا ما بلغوا - أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ

يحكى في هذه المناسبات في جمهور الحاضرين تلك المعجزات والآيات الخاصة بالقديس ، وفي بعض الأحيان تنتشر الروائح العطرة ، وتفرح في أرجاء المكان ، وقد تظهر أمارات سماوية ، كأن يظهر حمام يشع منه الضوء بطير ، ثم يخفى فجأة ، وفي بعض الأحيان يصرخ المصابون إثر خروج أرواح شريرة من أجسادهم ، وعند ذلك تظهر علامة للصلب بلون الدم على ملابس المصاب ، ويكون ذلك علامة على الشفاء إلى غير ذلك من المظاهر الروحية التي يحكى عنها في هذه الاحتمالات .

وفي هذه المناسبات ، كذلك تقوم بعض الأديرة بتقديم الطعام والشراب مجاناً لزارعيها ، مثل دير القديس (مارينا) بمريوط ، كما أن هناك أماكن توجد بها غرف تقيم فيها عائلات الزائرين لمدة أيام وحتى الانتهاء من الاحتفال ، مثل كنيسة القديس (مارجرس) ببنت ميس .

وفي هذا اليوم تفتح مكتبات الكنائس والأديرة ، وتباع الكتب وشرائط الفيديو التي تحمل سيرة القديس وتاريخ حياته ، كذلك تباع الهدايا والصور التذكارية .

وتقدم في هذا الحث نماذج من بعض سير هؤلاء القديسين الثمين الذين قمنا بتصنيفهم إلى قسمين :

● القسم الأول - القديسون الذين تركوا لنا معجزة عينية ، تظهر آثارها واضحة حتى زماننا هذا ، ويمكن التحقق من وجودها بأماكنها الأثرية .

● القسم الثاني - ويشمل في شخصيات مقدسة ، ترتبط بمعجزات وآيات عظيمة ، مدونة في الكتب الكنسية ، كما تحفظ آثارها لدى أصحاب المعجزة - مثل الملابس التي تظهر عليها علامات الصلب بلون الدم ، أو الشهادات الطبية التي تؤكد شفاء أصحابها من أمراض استعصى على الطب علاجها ، أو الصور المقدسة التي يشاظ منها الزيت دون توقف ... وما إلى ذلك من المعجزات ..

القسم الأول

أولاً : في اليوم السادس من شهر كيهك من سنة ٩٧٠ ميلادية ، توفي القديس الأنبا إبرام بن زرة ، بطريرك الكرازة المرقسية الثاني والسون . وحياة هذا القديس كلها مآثر وعظمت ومعجزات ، وما

(١) الحنوط هو مجموعة من الأحشاب النباتية مخلوطة بالسك والطيب والخير (الباحة) .

(٢) النسيج هو سيرة القديس كاملة في شعر موزون متحد القافية ، قد يكون باللغة العربية ، وقد يتخلله كلمات علمية ، وله لحن مميز يردد به (الباحة) .

(٣) بحرف عظام الكنيسة باسم (النسمة) وغرفها خادم أو شمس (الباحة) .

(٤) بحرف مرثم الكنيسة باسم «المرثم» وهو الذي يقوم بقيادة النسمة والشعب في تناوب الصلاة مع الكاهن (الباحة) .

(٥) الدف والنقوس والترباتو (الملك) ، هي آلات موسيقية وإلهامية



احتفالات .. وصلاة في كنيسة الست مائة بأخميم

يحكى منها أن الخليفة المعز لدين الله الفاطمي ، كان له وزير يهودي اسمه (يعقوب بن يوسف) وأراد هذا الوزير أن يوشى بالمسيحيين لدى الخليفة فقال له : إن إنجيل النصارى يقول : «لو كان لكم إيمان مثل حبة خردل لكتنم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك فينتقل :»

لعبط إلفاق الترانيم في أثناء الصلاة (الباحة) .

(٦) ترف المبخرة كتباً باسم (الثوريا) - الباحة .

(٧) نسبت إلى هذا القديس من لسان وجسمها ترتبط بصناعات قسيس : سمعان الدباغ - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

سمعان الخراز - لقرص صلب المصري - قصة الكنيسة القبطية - جزء ثالث .

سمعان الاسكالي - مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

ثم قال : إنه لا يخفى على أمير المؤمنين ما في هذه الأقوال من ادعاء باطل ، وأوعز له باستدعاء الطيريك ، ليقيم الدليل على صلف هذه الدعوى . وأخذ الخليفة يفكر فيما إذا كان هذا صحيحاً ، فإن كان ذلك كذلك ، تكون له فائدة عظيمة ولا شك ، حيث تصور أن جل المقطم بالقاهرة إذا ما ابتعد عنها يصبح مركز العاصمة أعظم مما هو عليه الآن ، وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، تكون له عندئذ حجة على النصارى .

ودعا المعز لدين الله الطيريك وعرض عليه الأمر ، فطلب منه مهلة ثلاثة أيام ، وذهب مع جميع الرهبان والأساقفة ، وأقاموا بالكنيسة المعلقة بمصر القديمة ثلاثة أيام مصلين صائمين . وفي فجر الليلة الثالثة ، ظهرت له العذراء ، وأحبرته عن قديس دباغ^(١) سحري الله على يديه هذه المعجزة .

ذهب الطيريك مع الدباغ ومعه الأساقفة والرهبان إلى المعز لدين الله الذي كان في انتظارهم مع رجال الدولة عند الجبل . وهناك صلى الطيريك ومن معه وسجدوا ثلاث سجودات ، فكان الجبل في كل منها يرتفع عن الأرض مع ارتفاع رؤوسهم ، وينزل إلى الأرض مع سحودهم ، ولما قاموا وساروا ، سار الجبل أمامهم فوق الرعب في قلب الخليفة . وأصحابه ، وسقط منهم كثيرون على الأرض .

فتقدم الخليفة نحو الطيريك وسأله أن يظل ما يشاء وهو يعطيه له . فطلب تحديد الكنائس بحى مصر القديمة ، ولوى الخليفة طله ، وامتنع الطيريك عن قول أى مال ، فأردادت محته عند المعز لدين الله .

وعندما تلت الطيريك : ليكن سمعان الدباغ ، فكان سمعان قد احتفى ولم يعثر له على أثر وسط الجمع .

ومما يحكى عن القديس سمعان الدباغ ، كذلك أن امرأة أتت إليه ، لتصلح حذاءها ، وكانت هذه المرأة جميلة الصورة ، بينما كانت تخلع حذاءها اكتشفت ساقيها ، فظر إليها القديس نظرة ملؤها الشهوة ، وفي الحال نفذ المخراز إلى عينه فأفرغها تفيداً للوصية .

«إن كانت عينك تفتك فاقلمها وألقها عك» ، لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ، ولا يلقى جسدك كله في جهنم .

فكان ما حدث كان تنفيذاً لهذه الوصية ، حتى يعيش القديس طاهراً من دنه .

ثانياً : يحكى أن القديس (أبسخيرون) الشهير بالقلبي من بلدة قلين - محافظة كفر الشيخ ، كان جديداً شجاعاً من حدود بلدة (أنوب)^(٢) وذلك في حكم دقلديانوس (٢٨٤ : ٣٠٥ ميلادية) . وقد مال هذا القديس الكثير من العذاب ، حيث كان الحاكم شديد الاضطهاد للكنيسة والمسيحيين .

وقد شاعت عن هذا القديس المعجزة التالية :

كان من عادة أهل قلين أن يقيموا ليلة محددة من كل عام ، تقام فيها احتفالات الرواح ، ويقضون تلك الليلة بداحل كنيسة البلدة التي كانت تحمل اسم القديس (أبسخيرون) . وفي الليلة المحددة لذلك اتفق عابدين الأوثان على قتل هؤلاء المحتشمين المحتفلين بأفراحهم داخل الكنيسة ، ولكن قبل أن ينحسروا في تنفيذ مخططهم الشرير ، طارت الكنيسة بكامل مبانيها وبداحلها أكثر من مائة شخص ، وحطت في (اليهو)^(٣) في الوجه القلبي دون أن يشعر من بداحلها أو من سحارجها بهذا الحدث .

ثم خرج الناس في الصباح من الكنيسة ، فاعتزتهم دهشة عظيمة حينما وجدوا أنفسهم في مكان غير مكانهم ، فرفعوا صلواتهم إلى الله . عند ذلك ظهر لهم القديس (أبسخيرون) دون أن يتعرفوا عليه ، وأوصلهم إلى شاطئ النيل ثم طلب القديس من رجل يملك مركباً شرايحياً أن يسافر بهم إلى (قلين) ، فأجابه المراكبي بأن الرحلة تستغرق عدة أيام وتكاليفها دينار واحد عن كل يوم ، فوافق القديس ودفع ديناراً واحداً عن اليوم الأول فقط وركب القديس مع الناس ، حتى وصلت بهم السفينة إلى بلدة (قلين) في يوم واحد فقط ، ولحظة اختفى القديس ، وعندئذ عرفوه في تلك اللحظة وصلوا إلى الله شاكرين .

أما صاحب المركب فقد اعترته الدهشة ، لأنه كثيراً ما سافر هذه المسافة ولم يحدث أن قطعها في أقل من عدة أيام ، فأمن بإله القديس .. ولما وصل الجميع إلى مكان الكنيسة القديم في (قلين) ، لم يجدوها ووجدوا مكانها بركة ماء ، ماتزال موحدة حتى اليوم وتعرف باسم (بحيرة القلبي) . أما الكنيسة فما تزال موحدة في بلدة (اليهو) وبداحلها مغمورة ذات جرن حجري منحوت ، وجانبتها بئر وشجرة ، وكل هذه الأشياء نقلت مع الكنيسة من مكانها الأول .

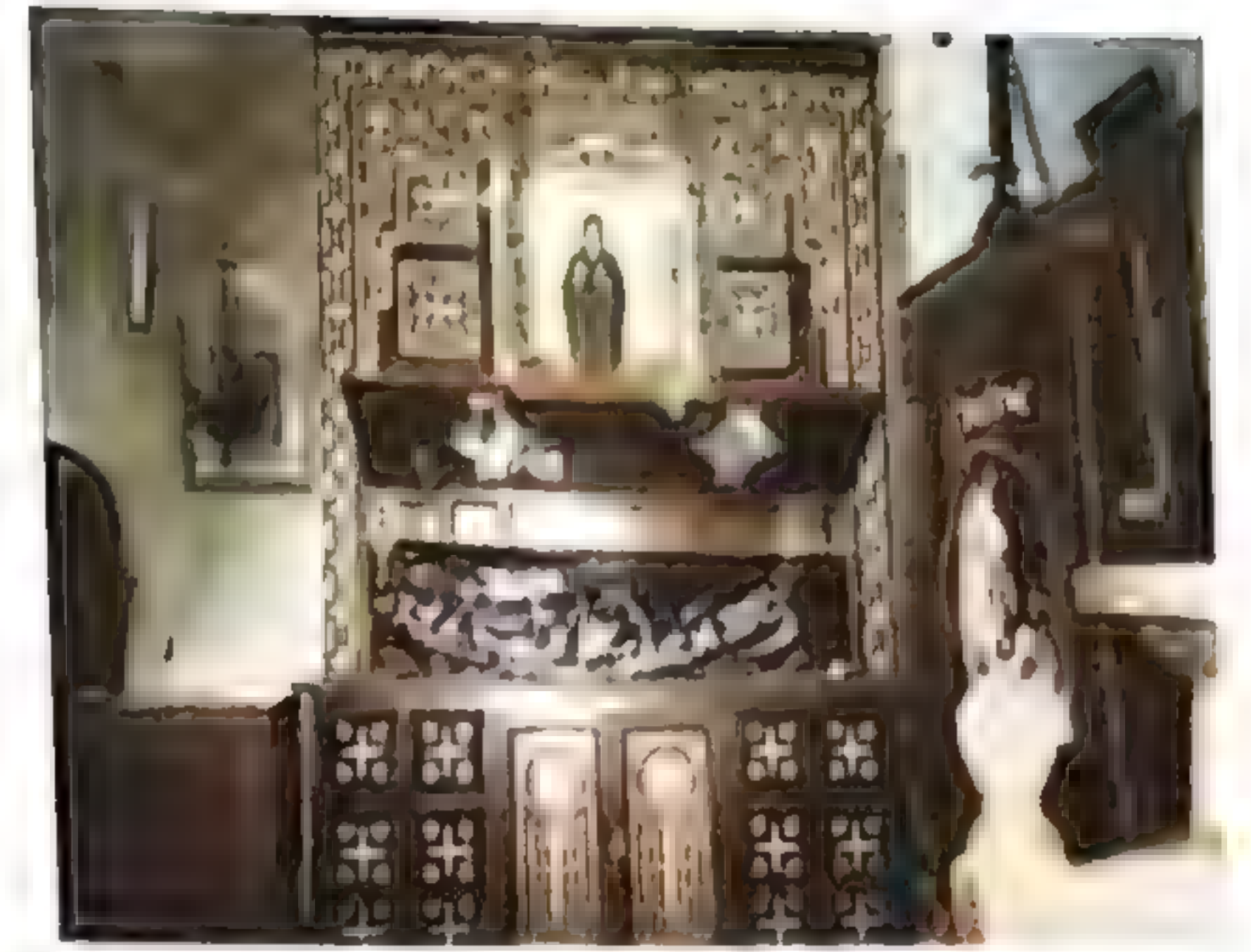
أما المركب التي أعادت العرائس وأسرهم من (اليهو) إلى (قلين) فما زال يوجد منها البكرة الحديدية والسارى الخشبي بالكنيسة المنقولة ، حيث عاهد صاحب المركب نفسه أن يهب نصف إيراد المركب للكنيسة طوال حياته ، وكذلك سار أبنائه على نهجه تنفيذاً لوصيته ، وبعد أن تقادمت المركب ، قدموا نصفها للكنيسة .

وفيما يلي صورة تمثل بعض الآثار بالكنيسة مع صورة للقديس أبسخيرون .

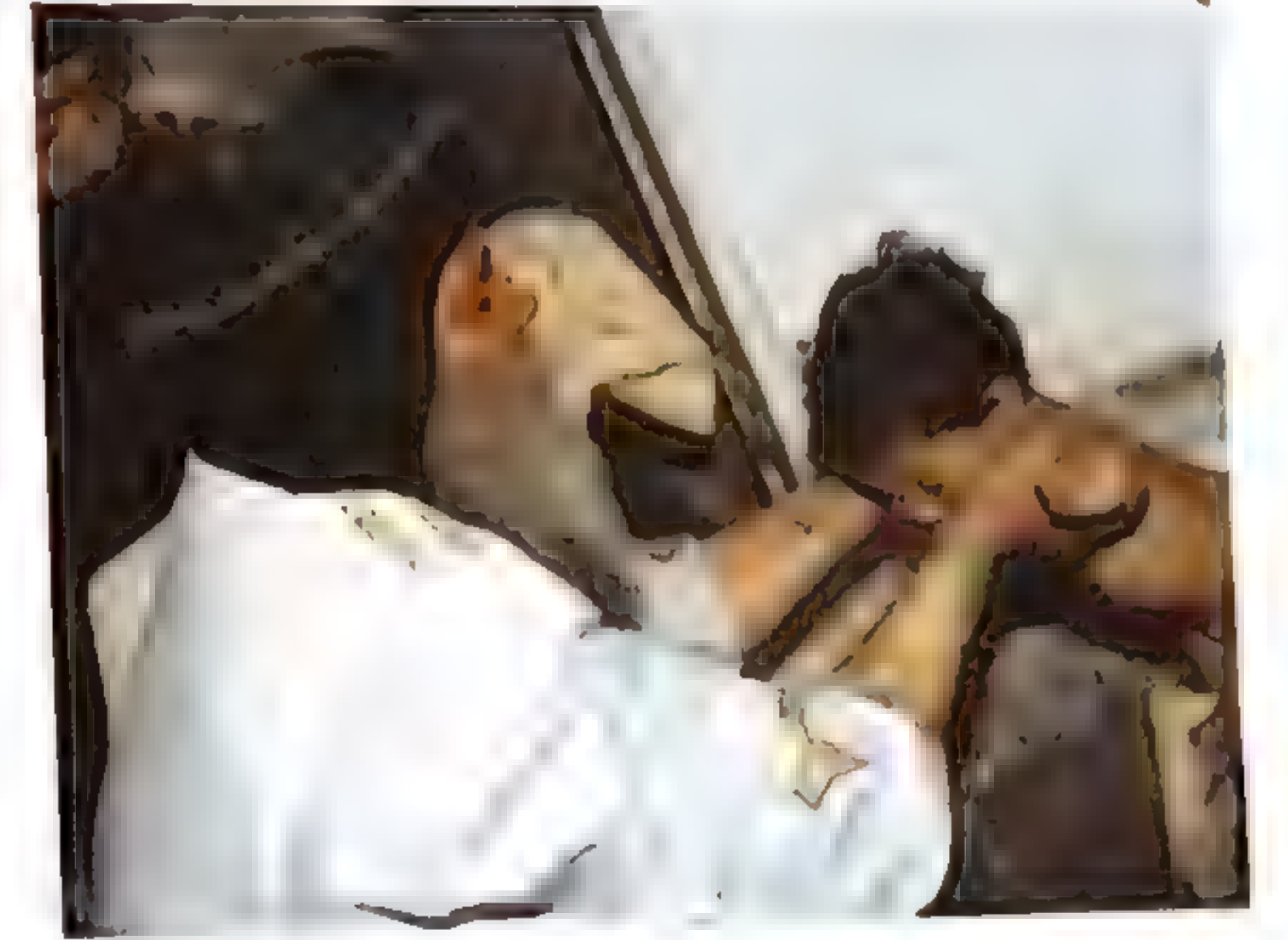
ثالثاً : يذكر تاريخ الكنيسة القبطية رحلة العائلة المقدسة إلى مصر هروباً من الملك هيرودس الذي كان يطلب رأس الطفل يسوع ، أن كان لضاحية المعادى نصيب في أن تستقر الأسرة فيها بعض الوقت ،

(٨) أنوب كانت في المكان الحالي لمدينة بنها (الباحة)

(٩) اليهو بمسوط - محافظة المنيا (الباحة) .



حشد القديس الينا شوى



مرسة لعمد



حره من حجاب هكل الينا شوى وادى الطرود



حامل الكتاب المقدس



حتى نواصل سيرها إلى الوجه القلبي عبر النيل ، فثبتت في هذا المكان كيسة باسم (كيسة السيدة العذراء بالمعادى) .

وفي يوم الجمعة الموافق الثالث من شهر برمهات عام ١٩٩٢ للشهداء الموافق ١٢ مارس عام ١٩٧٦ م ، وقف بعض المصلين في الفناء الخارجي للكيسة المطل على النيل مباشرة ، فراوا كنا صخما يعلو ويهبط على سطح الماء وهو مفتوح صائرا مع التيار ، وعند وصوله أمام الكيسة انحرف عن التيار واستقر أمام سلم الكيسة المؤدى إلى النيل . (١٠)

ولما استل الكتاب وجد أنه الكتاب المقدس ، وكان مفتوحا على سفر أشعيا الذى على الإصحاحات من ٩ : ٢٢ ، ونهى أولهبا (. . . مارك شمعى مصر) ثم قوله (. . . الرب راك على سحابة وقادم إلى مصر . . .)

وقد نشرت هذه الظاهرة بحريضة الجمهورية بتاريخ ١٩٧٦/٦/٢٧ م ، ثم مجلة الكرامة فى ١٩٧٦/٧/١ م .

وقد زار المكان لفيف من رجال الدين والشعب لمشاهدة الكتاب المقدس الذى تم حفظه مفتوحا مصدوق زحاحى مغلق داخل الكيسة

ويتم الاحتمال بهذا الحدث ككيسة العذراء بالمعادى نفس المظاهر السابق ذكرها فى مختلف الأعياد

وابعا : فى اليوم العشرين من شهر يانير القديس الينا يؤنس القصير (١١) الذى ترك العالم إلى التعذرية شبيها ، ونفى أن يتلمذ روحيا على يد الأب (يعقوب) . ولما كان من عادة الأب (يعقوب) ألا يتعجل الأشياء ، أراد أولا أن يختبر إيمان هذا الشاب قبل قوله تلميذا عنه فأجرى له الأب عدة اختبارات ، كان ضمنها اختارا أسفر عن معجزة تلخصها فيما يلى

وحد الأب (يعقوب) عودا ياسا ملقى على الأرض ، فأعطاه له وقال : « خذ هذا العود فأغرسه فى الأرض واسقه » . فأطاعه وصار يسقيه كل يوم مرتين ، علما بأن الماء كان يبعد عن الغرس مقدار اثني عشر ميلا

وبعد ثلاث سنوات نما العود وصار شجرة مثمرة ، فأخذ الشيخ من ثمره ، وطاف به على الشيوخ قائلا : « حدوا كلوا من ثمر شجرة الطاعة »

وعند وفاة الأب (يعقوب) أوصى الينا يؤنس أن يقيم فى المكان الذى غرس فيه الشجرة ، إلا أنه ترك المكان عندما أعار الربير على الرية وقصد حل الينا أنطونيوس بالبحر الأحمر ، وسكن بمقبرة بحوار قرية هالك حتى انتهت أيامه على الأرض



كيسة الينا شوى

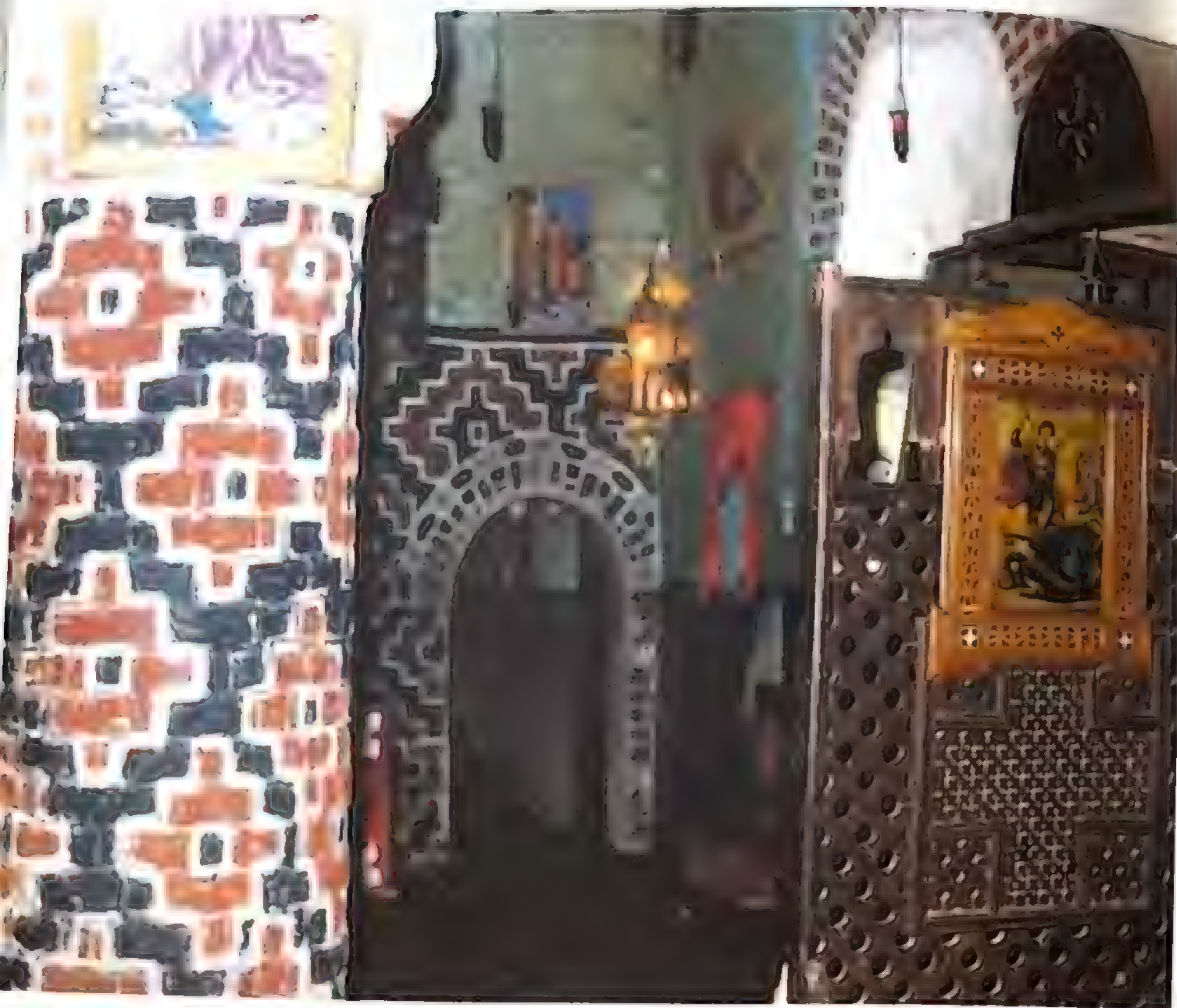
ويظهر من حشد هذا الحدث شدة ، وحمل بعد - حه فى خمسة أمتعة على أسلوب البحر دكره

خامسا : فى يوم أربع والعشرين من شهر برمهات من سنة ١٩٨٤ للشهداء . الموافق شمس من شهر ربيع عام ١٩٦٦ م . وفى عهد نائب كرئيس السادس البابا الثالثة والسادس عشر من بابا الإسكندرية . تحمل الكيسة عطية بذكرى حشد سنة ١٩٨٤ بكيسة الينا شوى

فقد لاحظت عمال مؤسسة القل العام شارع صومى ناي بالبرية مساء ذلك اليوم حشدا كبيرا ، يمثل فيه مشجعي شباب نساء تعف فوق القبة الكبرى لكيسة السيدة العذراء بالبرية بحوار نصيب فارتفعت صيحاتهم إليها محافة أن تسقط ، حيث إن حشدا من مسدس وشديد الانحدار ، وأبلغ بعضهم شرطة الحدة ، ونجم الرجال والنساء ، وبدد الحشود يزداد وضوحا وصيا ، وفجأة صار سرب من الحمام الناصع البياض فوق رأسها ثم سلطت أصوات دسسه على الصورة فأردادت نالقا ، أطلقت كهرة المضفة بأسرها فظهرت أكت لمعانا

(١٠) هذا السلم هو نصه الذى نزلت منه العائلة المقدسة للسفر إلى الوجه القلبي عبر النيل (الباحة)

(١١) يعرف هذا القديس باسم (يوحنا القصير)



الايقونات والوحدات الحشية ووحدات الطوب نموذج للفن الشامي في دير السيدة العذراء بجبل احميم

حتى ظهر في الطريق الفارس جرجس ، فاستجدوا به لمساعدتهم في الخروج من هذا المأزق ، فشرط عليهم أنهم إذا آمنوا بقوة إله واعتنقوا المسيحية ، فسوف يعينهم على الخلاص من هذا التبن بقلته . ووافق الملك ورجاله وكل أفراد الشعب على ذلك . وقتل الفارس جرجس التبن . وبذلك تحول الجميع إلى المسيحية

٢) سيرة القديس الانبا بولا اول السواح

توفي هذا القديس في عام ٣٤١ م وهو من الإسكندرية . اختلف مع أخيه بعد وفاة والده على الميراث ، وبينما كانا ذاهبين إلى الحاكم ، ليفصل بينهما ، شاهد القديس جنازة لأحد العظماء ، فأنثر ذلك بشيء . وانفصل عن أخيه ورحل إلى قبر مجهول ومهجور أقام فيه ثلاثة أيام يصلي ، حتى أرشده الله إلى مكان في البرية يسمى البرية الداخلية ، فأقام هناك سبعين عاما ، لم يقع بصره خلالها على إنسان .

وهذه هي الصورة المتداولة عالميا للشهيد مار جرجس ، وقد رسمها الفنان العالمي (روفاتيل) ، وهي تصوره قائدا رومانيا ، مرتديا درع القتال والخوذة ، متمطيا جوادا وفي يده حربة يقرسها في تبن مربع ، ومن خلقه تقف أميرة حسناء .

وتفسر هذه المعجزة المصورة كالآتي :

قصد الجندي الفارس جرجس ولاية ليبيا ، راكبا جواده ، حتى وصل إلى مدينة اسمها (سيلين) ، كان فيها بركة كبيرة يسكنها تبن ضخم ويخرج كل يوم لاصطياد فريسته . وكان الشعب يحتشد يوميا لمحاولة قتله ولكن دون جدوى ، مما يسبب الرعب للمملكة بأسرها . فاتفقوا فيما بينهم أن يقدموا له خروفين وقت ظهوره لإبعاده عنهم . ولما قلت الخراف في البلد ، بدعوا في تقديم ضحايا بشرية تتمثل في عذراء تختار بالقرعة . وسار الأمر على هذا النحو حتى وقعت القرعة ذات يوم على ابنة الملك الوثني ووحيدته .

واغتم الملك والحاشية ووقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذه الكارثة ،

الذهبية ، سيتحول خادم الكنيسة هو وأسرته إلى اليهودية . . أما إذا لم يتمكن اليهودي من السرقة ، فسوف يتحول هو وأسرته إلى المسيحية

وترك الخادم أبواب الكنيسة مفتوحة بعد أن صلى وبرا نفسه من ذنب اليهودي وكان على يقين من أن السرقة لن تتم وتسلل اليهودي ليلا إلى المكان ، فوجد ثلاثة قتاديل من الذهب الخالص فوق الحسد ، فتسلق حتى وصلت يده إلى الخشب المعلق منه القتاديل ولما لمس التصفت يده بالخشب ، وعندما أراد النزول لم يتمكن من ذلك ، وظل معلقا طوال الليل يصرخ ويطلب الرحمة ، فظهرت له القديسة وعرفته بأنه لن يبال الخلاص إلا بحضور كهنة الكنيسة . وفي الصباح حصر الجميع وأقاموا الصلاة من أجل خلاصه بعد أن اعترف بحريته وطلب المغفرة ، وعندئذ استجاب له الكهنة وأنزلوه ، فأمن هو وأهل بيته ، وصاروا خداما للكنيسة فيما بعد .

أما عن كف القديسة الأيمن والساعد المحفوظ بهما في كنيسة حارة الروم ، فيروى المخطوط السابق عنها القصة التالية : كان أحد الجنود مكلفا بمحاصرة بلاد ساحل الكرمل بفلسطين ونهبها ، فوجد هناك في دير إيلياس الكف والساعد ، وكان ذلك في عام (١٠١٣ للشهداء) الموافق (١٢٩٧/٩٦ م) - أيام خلافة الناصر بن المنصور محمد بن قلاوون ، ولما كان الكف والساعد مغطيين بالفضة الخالصة فقد ظنه أحد تجار الذهب المصريين أنه من الفضة الصافية فاشتراه من الجندي ، ولما عاد إلى مصر تبين من الكتابة الموجودة على الصندوق الخارجي بالحروف الرومية ، أنه جزء من جسد القديسة ماريانا فاحتفظ به في منزله للتبرك به ، ولكن المرض هاجمه ولم يكن يعرف لهذا المرض دواء ، حتى نصحه أحد الأصدقاء بنقل كف القديسة وساعدها إلى كنيسة حارة الروم . ولما فعل ذلك ، زال عنه المرض .

ولا زال الكف والساعد موجودين بنفس الكنيسة دون أن يصيبهما أدنى تغيير أو تحلل إلى زماننا هذا .

القسم الثاني

١) القديس (مار جرجس) الروماني ويلقب باسم أمير الشهداء ، ولد بمدينة اللد بفلسطين في عام ٢٨٠ م ، واستشهد في عام ٣٠٣ م .

شيدت أول كنيسة باسمه في بلدته في عهد الملك قسطنطين الكبير في السابع من شهر هاتور (١٦ نوفمبر) ، ونقل إليها جسده الذي ظهر منه الكثير من المعجائب ، حتى ذاع صيته كقديس شامي محبوب ، سريع الاستجابة لكل مريديه في العالم أجمع .

ويذكر المقريري أن أكبر احتفال له كان يقام في الثامن من شهر بشنس ، بناحية شبرا في عيد وفاء النيل ، وكان ذلك حتى عام ١٣٥٤ هـ .

(١٢) وهذه هي أنطاكية العظمى ، القلعة على نهر العاصي (الميعة) .

وقد ظلت العذراء تتحلى في نفس المكان في مناظر روحانية مختلفة لعنة ليال ، وذلك أمام الألوف المؤلفة من الناس : المصريون منهم وغير المصريين . ويتوافد الناس في ذكرى هذا العيد على كنيسة العذراء بالزيتون بأعداد كبيرة ، ويتم الاحتفال وفقا للمظاهر السابق ذكرها .

سادسا . يأتي الزوار أفواجا إلى كنيسة العذراء الأثرية بحارة الروم ، لحضور عيدى القديسة ، ماريانا وهما عيد استشهادهما في ٢٣ أيب (٣٠ يوليو) ، وعيد تأسيس أول كنيسة بنيت على اسمها ، في ٢٣ هاتور (٢ ديسمبر) ، وكنيسة العذراء بحارة الروم يحفظ كف القديسة ماريانا الأيمن بالساعد ، وقد حفظه الله بدون فساد حتى زماننا هذا

نشأت القديسة ماريانا في مدينة أنطاكية بيسيدية (١٢) ، في وسط آسيا الصغرى ، وكان والدها (داسيوس) رئيس رؤساء كهنة عادة الأصنام ، أما والدتها فقد توفت وتركها في الخامسة من عمرها فعهد أبوها لمربية مسيحية لتربيتها .

عاشت ماريانا مع مربيتها بعيدا عن جو المدينة الصاخب ، فشعرت بالراحة والطمأنينة ، حتى بعد أن مات والدها وهي في سن الخامسة عشرة .

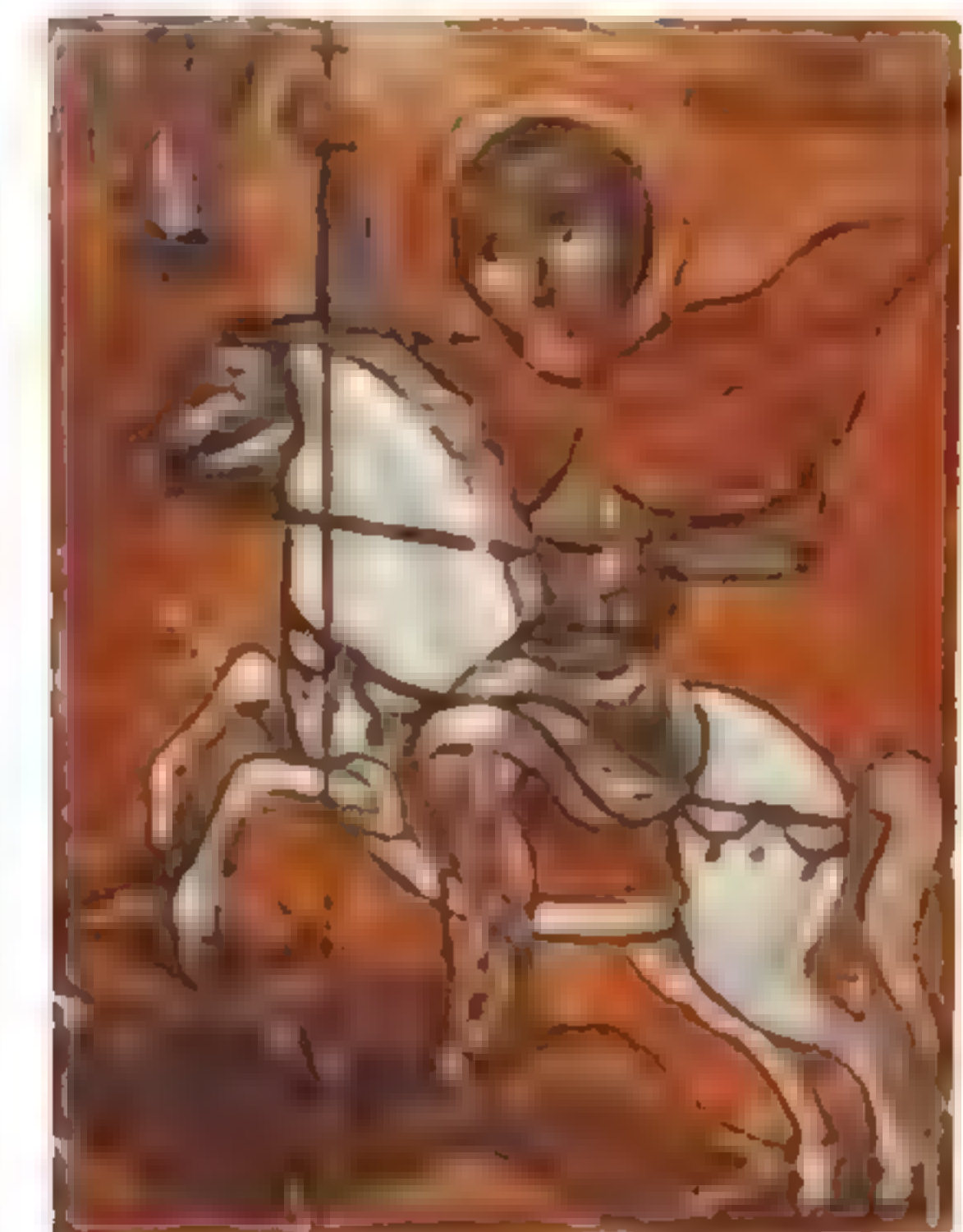
وعندما حضر الوالي إلى أنطاكية بيسيدية للقبض على المسيحيين ومعايقتهم ، أبصر القديسة ، فأعجب بحسنها وجمالها . وعندما علم أنها مسيحية اشتد غيظه واستدعاها لتسجد للأصنام ووعدها بالزواج منها إن هي فعلت ما أمرها به ، ولكن القديسة رفضت الامثال لأمره ، فأمر بتعذيبها . وفي السجن ظهر لها الشيطان في صورة تبن عظيم ، ولكنها تغلبت عليه بصلاتها ، لذلك تظهر صورتها كثيرا وهي تقبض على الشيطان .

استمرت القديسة في عبادتها للوالي ، حتى أمر بقطع رقبتها ولم تكثر القديسة بهذا التهديد وظلت مهلة للصلاة ، وبينما كانت تصلي ، ظهر للديان نور أضواء ما حولها ، كما سمع أصواتا تحدث معها ، وعندئذ امتنع السيف عن قطع رقبتها ، ولكن القديسة أصرت على أن يقطع رقبتها تنفيذا لأوامر الوالي . فقطع السيف رقبتها ، وذبح إلى الوالي بعد ذلك معلنا إيمانه بإله الشهيدة ، وكان جزاؤه أن قطعت رقبة .

ومن معجزات هذه القديسة التي حدثت بعد وفاتها ، ما يحكى من أن الشيطان حصد القديسة على كثرة معجزاتها ، فسول لرجل يهودي فكرة سرقة جسدها مع الأواني الذهبية المودعة بالكنيسة ، وذلك في مقابل أن يدفع له الشيطان ثلاثة أضعاف قيمتها . ووافق اليهودي واحتال على خادم الكنيسة ، لكي يترك له أبواب الكنيسة مفتوحة ليلا ، ولكن الخادم حذر من القيام بهذا العمل . وبعد أخذ ورد بين الطرفين ، اتفقا على أنه إذا تمكن اليهودي من سرقة الجسد والأواني



القديس سيمون الدنق



الشهيد العظيم مار جرجس



القديسة مريم ماريوس

أيقونلا بدير البجة العذراء بمرموس

وكان طوال هذا الزمن يستر جسمه ثوب من اللين وكان غراب يسقط كل يوم حاملا معه نصف رغيف وذات يوم سمع الأب أنطونيوس الذي كان يظن أنه أول من سكن البرية صوتا يقول له : يوجد في البرية الداخلية إنسان تقى ورع ، عندما يصل يسقط المطر على الأرض ، كما يفيض النيل في حينه ، فلما سمع أنطونيوس هذا الكلام ، قام مسرعا إلى البرية الداخلية ، فوصلها في يوم ، وهناك أرشده الرب إلى مغارة القديس ، فدخل إليه وتعرف عليه . وعند المساء أتى الغراب كعادته ومعه رغيف كامل في هذه المرة . فقال القديس بولا للقديس أنطونيوس : الآن قد علمت أنك من عبيد الله ، إن لي اليوم سجين عاما ، والرب يرسل لي نصف رغيف كل يوم ، أما اليوم فقد أرسل الرب لك طعاما ، والآن أسرع وأحضري الحلة التي أعطاكها قسطنطين الملك لاثنايوس البطريك ، فمضى أنطونيوس إلى البطريك وطلب منه الحلة وعاد بها إليه

وبنما كان يسير في الطريق ، ظهرت له ملائكة صاعدين إلى السماء حاملين روح القديس الأنبا بولا . وفعلوا لما وصل إلى المعارة وحده قد فارق الحياة ، فكفنه بالحلة التي طلبها منه ، وأخذ ثوب اللين الذي كان يرتديه

بعد ذلك التفت أنطونيوس حوله للبحث عن مكان يوارى فيه جسد القديس ، فوجد أسدين يدخلان عليه تحاه الجسد وبطاطان براسيهما ، كما لو كان يتأذنان في فعل شيء ، ففهم أنطونيوس المقصود هو أنهما يريدان حفر قبر للقديس ، فحدد لهما طول القبر وعرضه ، فحفرا القبر بمخالبهما . وقام القديس أنطونيوس ودفن الأنبا بولا في القبر المحفور . وبعد ذلك ذهب إلى البطريك وأخبره بما حدث ، فأرسل البطريك رجالا ليحملوا إليه الجسد ، ولكن الرجال عندما وصلوا إلى المكان لم يثروا على شيء ، وكرروا هذا الفعل مرارا دون جدوى .

عندئذ ظهر الأنبا بولا للبطريك في منامه وأعلمه ألا يتعب نفسه ورجاله في البحث عن جسده ، فاطاع وكف عن البحث عنه . أما الثوب اللين ، فبقى عند البطريك وكان يلبسه في أثناء الصلاة ، ومعه ظهرت منه معجزات كثيرة .

وأما القديس الأنبا أنطونيوس أبو الرهبان ، فقد توفي في عام ٣٥٥ م ، ويحتفل بعيد الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس بدير يسمي باسمهما قرب البحر الأحمر ، ويذهب المسيحيون لزيارة هذا الدير سواء في أعياد القديسين أو في أي وقت آخر من السنة ، وقبل وصول أي زائر إلى الدير ، يحاط الرهبان علما بذلك ، وعلامة ذلك تجمع الغربان بكثرة ودورانهم حول أبنية الدير^(١٣) .

٣) سيرة القديس ماريينا الشهيد

في اليوم الخامس عشر من شهر هاتور تحتفل الكنيسة القبطية باستشهاد القديس ميا ، الذي كان واليا على افريقيا بعد والده . لما ارتد دقلديانوس وأمر بعبادة الأوثان ، ترك القديس ولايته ومضى إلى البرية يتعبد إلى الله ، وقد استشهد بعد أن عذب كثيرا .

وباء على وصيته أحدث أخيه جسده ووضعت في جوال متوجهة به إلى الإسكندرية في مركب . وفي أثناء السير ظهرت لهم وحوش بحرية نلتهم الحمال ، واقتربت منهم لاقتراسهم . فصرخ الركاب وتملكهم الخوف . فاستشفعت الأخت بالقديس ، وفي تلك اللحظة حرحت من جسد القديس نار لفحت وحوش الوحوش ، فغطت في الماء

ولما وصلوا إلى الإسكندرية ، استقل جسد القديس الطيريك وشعب الإسكندرية باحترام بالغ ، وتم دفن جسد القديس بالكنيسة ولما انتهت زمن الاصطهاد ، نقل جسد القديس ماريينا على جمل ، وترك الجمل ليسير بمفرده دون قيادة ، فسار الحمل مسافة ونوقت عن السير تماما عند بحيرة بياض بحيرة مريوط ، فأنزلوا الجسد ووضعوه في سنان ، وكانت تظهر حوله آيات وعجائب كثيرة

ولما أغار السر على الإسكندرية ، أخذ الوالي جسد القديس سرا من مكانه ليترك بوجوده معه . وتحقق النصر للوالي حقا . وعندئذ صمم الوالي على أخذ الجسد معه إلى الإسكندرية .

وعند وصولهم إلى بحيرة بياض ، وهو المكان الذي كان الجسد مدفونا فيه ، برك الحمل ورفض السير على الرغم من ضربه ضربا مبرحا . وعندئذ أدرك الوالي أن الله قد شاء ذلك . فوضع الجسد في حشوع بالغ في مكانه ورحل .

وكان في البرية راعي غنم ، سقطت منه خروف أجرب في بركة ماء في نفس المكان ، فأخرجه ولما تعرغ في تراب المكان برى في الحال .

وشاع هذا الخبر في كل مكان ، حتى سمع به ملك القسطنطينية ، وكانت له ابنة مصابة بمرض الحذام ، فأرسلها والدها إلى هذا المكان ، لتشفى فكانت تأخذ من التراب وتدهن جسمها . ونامت تلك الليلة في نفس المكان ، فظهر لها ماريينا وأخبرها عن مكان جسده ، ولما استيقظت في الصباح ، وجدت نفسها قد شفيت تماما وحفرت في المكان فوجدت الجسد . ولما علم الأب بما حدث لابنته ، أرسل لها المال والرجال ، لكي ينوا كنيسة في هذا الموضع .

وقد شرف الله هذا القديس بالآيات والعجائب التي كانت تظهر من جسده الطاهر .

بعد ذلك قام البابا كيرلس السادس بإقامة دير كبير في المنطقة وسمى باسم (دير ماريينا) ، كذلك أوصى البابا بأن يدفن جسد هذا الدير عند وفاته^(١٤) .

(١٣) هذه المعلومة شرحها أحد رهبان الدير ، كما شاعنتها الباحثة أثناء الزيارات .

(١٤) يعرف الدير الآن باسم كاتدرائية ماريينا .



الواجهة الخارجية ونماذج للإيقاع في البناء واستخدام الأساليب الموروثة في كنائس أحميم

كان هذا القديس يتمتع بشفاقة روحية ، وفي حديث له مع تلاميذه ، قص عليهم ما رآه في عيد تكريس كنيسة الأبيكار السعائين ، فقال :

« دخلت إلى البرية الجوانية أنا ووصيا تلميذي ، لنصلي من أجل مياه النهر ، وفيما أنا سائر معه ، سمعت صوتا عظيما آتيا من السماء من جهة الشرق ، وإذا بي أرى أمامي سلما عظيما نازلا من السماء إلى الأرض وعلى رأسه يجلس إنسان منير يدعوني للصعود إليه ، فقلت لتلميذي : أمكت هنا يا بني حتى أمضي ، لأعرف السر وأرجع إليك .

وصعدت على السلم حتى وصلت أعلاه . فحملني ملاك على سحابة مضيئة وصعد بي إلى السماء ، فسمعت تسبيح الملائكة ترتل له ، ثم فاحت من المكان رائحة بخور ذكية لا مثيل لها على الأرض ، ثم غلبني النوم من عذوبة الأصوات وجمالها ، فأيقظني الملاك وهو يقول : قم ، لماذا تنام حتى الآن وأهل السماء قيام في خدمة الله ؟ ألا تعلم مقدار خطيئة ذلك ؟ قم وانتبه يا أخانا الحبيب لكيلا يدينك الله عندما يفتنك .

(١٥) شندويل اسم قديم بقرية في أحميم ، تقع غربي النيل ومعنى الاسم - غابة من الكروم . (الباحثة)

وفيما كان الملاك يكلمني ، إذ بنا عند باب كنيسة سمائية ، فخرجت من سحابة النور ، ورأيت الملائكة يقبلون سحابة النور قائلين لها : حسنا ما قد آتيت به إلينا اليوم ، فإن هذه النفس البسيطة يحبها الله من أجل تواضعها . . . تعال معنا أيها الأخ الحبيب ، لتري عظمة هذا العيد - عيد تكريس كنيسة الأبيكار . وتاملت في كل المصلين وأنا معجب بالمجد والكرامة التي يعطيها الله لبني البشر الذين يطيعون إرادته على الأرض . ورأيت داود النبي يرتل ، والرسل يقرمون الإنجيل . . . وبعد انتهاء مراسم الصلاة ، رأيت إنسانا يسطح حوله ضوء قوي وهو واقف يعطي كل فرد تفاحة من أشجار الفردوس وقد أعطاني تفاحتين ، ثم أخذني الإنسان المضيء المرافق لي وأرجعني إلى العالم . . . إلى الموضع الذي فيه السلم ، فنزلت إلى الأرض ، ثم ارتفع السلم إلى السماء ، فوجدت تلميذي واقفا إلى جوارى ، فقلت له تفاحة من تفاح الفردوس ، فقال : يا أي ، إن صلواتك من أجلتي أحضرت لي تفاحة من السماء ، فقلت له : وكيف كان ذلك - أجابني : لما صعدت يا أي لم يرتفع السلم ، فصعدت وراحت لأتقى أترك ، فرأيت بابا مفتوحا يدخله المصلون ، فدخلت معهم وصليت وأخذت تفاحة . فسألته عن كل ما سبق أن رأيته ، فأعاد ذكر كل ما رأيته يعني ، فعلمت أن روح الله قد استراحت إليه ، فوجدت الرب وشكرته .

ولهذا القديس دير يسمى باسمه في سوهاج ، ويعرف أيضا باسم الدير الأبيض ، نظرا لأنه مشيد بالحجر الجيري الأبيض ، وتميزا له عن الدير الأحمر وهو دير الأنبا يشوي ، ويبعد عنه شمالا بنحو كيلومترين .

• سيرة القديس أبانوب النهيس (١٦) :

تحتفل الكنيسة بتذكار شهادة القديس أبانوب النهيس في اليوم الرابع والعشرين من شهر أبيب ، الموافق (٣٠ يونيو) . وقد ولد هذا القديس في القرن الرابع الميلادي بقرية نهية - مركز طلخا ، القرية من سمند - المدينة التي اقترنت باسمه بعد ذلك حيث دفن فيها جسده ، بكنيسة العلراء بمدينة سمند .

ويتناقل زوار هذه الكنيسة الحديث عن الآيات التي تجري ببركة جسد ذلك القديس ، كذلك يوجد بالكنيسة ماجور كبير من حجر الجرانيت ويثر ماء مقدسة ، يقال : إن العائلة المقدسة استعملتهما عند زيارتهما لهذا المكان أثناء هروبهما إلى مصر .

نرى القديس منذ صغره على خشية الله ، ولما بلغ الثانية عشرة من العمر ، سقط والداه شهيدين بسبب الاضطهاد الديني ، فأصر الصبي على مقابلة والي المدينة ، ولما مثل أمامه ، سب الأصنام التي يعبدونها ، فاضطهده والي والي عذبه على الرغم من حداثة سنه ، ثم ألقى به في السجن .

ولما لم يستطع والي أن يشي الصبي عن حربه ، سافر وأخذ معه في المركب لمرض أمره على والي أثريب ، وأمر الحدود بتعليقه على صاري المركب عند إقلاعها وهو مكس الرأس .

أبحرت المركب مسيرة يوم كامل ، والوالي يأكل ويشرب مع رجاله ، بينما كان الصبي يتزف الدم من فمه وأنفه وفجأة سقط الكوب من يدي والي ، لإصابة يده بالشلل ، أما الجنود فقد أصبحوا بالمرس ، فصرخوا جميعا ، وأدركوا أن ما أصابهم كان بسبب ظلمهم لهذا الصبي الصغير .

فتقدم والي إلى الصبي مستجدا به ، معترفا بقوة إلهه ، وسأله أن يصلي من أجل شفاته هو وجنوده ، فوافق القديس الصبي على أن يتم ذلك بأثريب أمام الشعب كله .

وعند وصولهم قصر والي سمند قصته هو وجنوده على والي أثريب ، وأعلن إسماء وحده بالمسيحية ، فأمر والي أثريب بقطع رؤوسهم ، أما القديس فحاول والي إقناعه بالحدود لآلهته من الأصنام ولكنه رفض ، فعذبه بكل صوف التعذيب ، ثم فصل رأسه من جسده . وتحفل الكنيسة بعيدة نفس مظاهر الاحتفال السابق ذكرها .

٦) سيرة القديسة إيلارية

هي ابنة الملك زيتون الذي كان مسيحيا محبا للكنيسة ، كان لها أخت واحدة ، وقد رباهما أبوهما على التقوى والصلاح ، وكانت إيلارية تحب العزلة دائما .

خرجت إيلارية من بلاط أبيها وهي في الثامنة عشرة من عمرها وترتبت بزي الرجال ، قاصدة البرية للرهبنة والتعب ، تحت اسم إيلاري ، ثم أقامت بمفارقة بمفردها منذ خمس عشرة سنة ، اشتهرت فيها بين الرهبان باسم إيلاري الخصى إذ لم يكن لها لحية .

أما أختها الوحيدة ، فقد تملكها شيطان أسر ، وأنفق الملك زيتون المال الكثير في سبل شفاتها دون جدوى . وأخيرا أشار عليه رجال البلاط ، أن يرسلها إلى شيوخ شيهيت المباركين ، فأرسلها مع حاشية من الجند والخدم ، ومعها كتاب يذكر فيه أن الله رزقه ابنتين ، واحدة خرجت ولم تعد ، والأخرى تملكها شيطان يعذبها . وطلب الملك من الشيوخ في كتابه الصلاة من أجلها حتى يشفيها الرب ، ليكون له بها عزاء عن أختها .

وصلت الأخت المريضة وقرأ الشيوخ الرسالة ، وصلوا عليها إلهاما كثيرة ولم تبرا ، فرأى أحد الشيوخ إرسالها إلى الراهب إيلاري بمفارته ليصلي عليها ، فأرسلوها إليه .

(١٦) كلمة (ألقوب) مشتقة من (أب نوب) التي تعني اللص (الباحثة) .



لوحة البشارة جزء من سقف أحد كنائس أديرة وادي النطرون



(القديس القوي) الأنبا موسى (الأسرة)

وهناك عرفت القديسة إيلارية أختها ، فعانقتها بشدة ثم خرجت البرية للصلاة من أجلها في البرية ، حتى برئت الأخت من مرضها ، وأعيدت إلى والدها بسلام .

فرح الأب وجميع أهل القصر بعودة الابنة سالمة ، ولما سألها والدها أن تكتب عليه قصة شفائها ، روت له الابنة كيف كان القديس إيلاري يعانقها ويقبلها كثيرا ويصلي من أجلها حتى برأت من مرضها

فساور الملك الشك في هذا الأمر وطلب ضرورة حضور هذا القديس إلى قصره بحجة أنه يريد أن ينال منه البركة

ورفض القديس الذهب ، ولكن الشيوخ أرغموه على الذهاب للملك ، إذ ليس من الواجب معارضة أوامر الملوك ، فاضطر مرغما إلى الذهاب إليه .

وبعد أن شكره الملك على شفاء ابنته ، اختلى به هو والملكة ووخاه على فعله مع ابنتهما ، فطلب منهما العهد بالأبحولا دون رجوعه للبرية إذا اعترف بالحق ، فوافقا .

وعندئذ عرف القديس إيلاري الأبوين بسرهم ، وأخبرهما إنه ابتتهما إيلارية التي صلت من أجل شفاء أختها ، وتم على يدها الشفاء . فعلا صوتهما بالبكاء وأقامت ابنتهما القديسة عندهما ثلاثة شهور ، محاولين أن يمنعاها عن العودة إلى البرية ، ولكنها ذكرتتهما بالعهد الذي قطعاه لها ، فلبوا طلبها .

بعد ذلك مباشرة أرسل الملك زيتون إلى الوالي رسالة يأمره فيها أن يرسل إلى البرية كل عام مائة إردب من القمح وستمئة قسط من الزيت وكل ما يحتاج إليه الرهبان من أدوات الخدمة .

أما القديسة إيلارية ، فقد أقامت في مغارتها بالبرية لمدة خمس سنوات بعد رجوعها من زيارة والدها ، ثم توفيت في الحادي والعشرين من شهر طوبة الموافق ٢٩ فبراير ، ولم يعلم أحد أنها كانت فتاة إلا بعد وفاتها .

احتفالات دورة الحياة عند الأقباط :

اهتمت المسيحية بحياة الأسر كأساس لبناء مجتمع سليم ، فأدخلت تعاليمها وقوانينها إلى الأسرة لتدعيمها وحمايتها ، ويذكر في هذا المجال أهم تقاليد دورة الحياة عند الأقباط :

(١) احتفالات السبوع - يرتبط هذا الاحتفال باستقبال الكنيسة للمولود والشكر من أجل سلامة الولادة . وفي طقس السبوع يذهب الكاهن إلى منزل المولود في اليوم السابع لميلاده للاحتفال بطقس السبوع مع الأسرة ، فيصلي الكاهن صلاة تعرف بصلاة الطشت ، حيث يؤتى باناء به ماء ويسكب عليه الزيت وقليل من الملح ، وبعد تأدية الصلاة يوضع الطفل في هذا الماء ويتهى الطقس الكسبي بذلك .



جزء من قبة أحد أديرة وادي النطرون



القديس العظيم أبنا شنودة رئيس المتوحدين

(٢) احتفالات العماد - وهي التي كانت تعرف قديما بطقس الحنان ، ويمارس هذا الطقس بالكنيسة منذ تأسيسها بهدف مشاركة الطفل المولود ونمائه في العمة والإيمان ودحر الشيطان

وموعده عماد الطفل الذكر بعد أربعين يوما من ميلاده ، أما الانثى فتعمد بعد ثمانين يوما على الميلاد ، ويفرض عذاب على والد الطفل إذا أهمل عماد طفله . ويتم العماد داخل حجرة العماد وبها المعمودية بحضور الوالدين والأسرة .

وقبل البدء في عماد الطفل ورشحه بالبركة المقدسة ، ترفع أي مصوغات أو حلى يلبسها ، كذلك الأم التي عادة ماتكون أنثى (١٧) لطفنها ، فتخلع حليها وتخل شعرها

ويبدأ الكاهن بالصلاة ورش الطفل ، وتتلو الأم الصلوات وراه الكاهن نياة عن طفلها (١٨) وتتمهد نريته تربية سليمة . بعد ذلك يحلج الطفل ملابس وتحملة أمه في أثناء الصلاة في اتحاكات معية وفقا لاصول الطقس ، ثم يغطس في ماء المعمودية المقدسة ثلاث مرات ويتشمل به ثلاث مرات . ويمكن أن يختار الوالدان اسما ثانيا لطفلها في العماد . يذكره الكاهن في أثناء تعميد الطفل . ثم يحفف الطفل بمنشفة جديدة ثم تترك بعد ذلك بالكنيسة ، وفي النهاية يلبس الطفل ملابس جديدة ويربط له شريط من كتفه إلى وسطه يعرف باسم (زنار) وبعد اتمام الصلاة يزف الطفل بالكنيسة ثم يفك الزنار ويهدأ يتهى طقس العماد .

(٣) احتفالات الزواج : الزواج هو سنة محفوظة عند جميع الأمم ، مقدسة في جميع الأديان ، ولها الاعتبار الأول في البنية الاجتماعية .

ويشترط في اتمام الزواج عن طريق الكنيسة ألا يكون الزوج مرتبطا بامرأة أخرى وألا تكون الزوجة مرتبطة برجل آخر .

وقانون الكنيسة القبطية في الزواج هو وحدة الزيجة ، ولا يجوز زواج من كان مرتبطا بامرأة أو العكس .

وقبل الزواج يتم عقد الخطوبة مع الصلاة علانية ، يعقب ذلك ما يسمى بعقد أملاك ، يعقد فيه الكاهن أملاك الزوجين المزمع تزويجهما ومشاركة زواجهما

ويتم هذا الطقس الذي يعرف بالإكليل على النحو التالي :

يلبس الكاهن الحلة الكهنوتية ، ثم يأخذ خاتمي الذهب (الدبل) ويلفهما ويعقد عليهما بالحريز ، للدلالة على الألفة بين العروسين وأرباط حياتهما بالزواج المقدس .

(١٧) أنثى - كلمة سريانية كلدانية ، معناها الحارس أو الوصي أو القيم على حراسة تلك النفس المعنوسة في حياة الأرض والاعتناء بها حتى بلوغها سن الرشد (الناحية)

(١٨) هناك صلوات خاصة بالذكر تحالف صلوات الأثر في هذا الطقس (الناحية)

وإذا دنا البيت من رجل القبر نوح من حذاء الكعبة يرف حذاءه
بعد الصلاة بالمسجد حول حذاء الكعبة من حذاءه ثلاث مرات مع
الصلاة في البيت في القبر.

وفي اليوم الثالث توفى ينقل الكعب إلى منزل الضيف ويبدأ
في الحجرة التي توفي فيها ، وعدة ما تكون مظنة ومضادة من يوم
الوفاء لعين حضور الكعب ، وتحيه هذه الصلاة في صرف روح الحول
من الحجرة وفي المنزل كذا

وبعد مرور أربعين يوما على الوفاة ، ينقب نورا الأسرة إلى
الكعبة فكيف يكون روح الحول من الأسرة

وتبدأ طقوس الزواج بمراسم الصلاة الحرة بالزواج في الوقت
التي تجلس فيه العروس من بين العريس . وفي أثناء مراسم الصلاة
يلبس العروسين الأكليل ثم يلبس العريس حذاء حذاء ثم يلبس الكعب
للعروسين بالوقت المقدس ، ثم يلبس عليهما الوصايا من الكعبة ،
وتتضمن شرح وأحداث كل منهما نحو الآخر ، وفي أثناء تلاوة الوصايا
على العريس ، يضع الكعب يد العريس اليمنى على يد العروس
اليمنى ، ثم يطلب لهما البركة والصحة والألفة والامتنان والبركة
الصالحة وينتهي الأكليل بنهاية الصلاة .

(طقس الجفانقز - يتم هذا الطقس بالكعبة بالصلاة على حضان
البيت بالحنان خاصة بحسب التوقيت السوي .

كلمات شعبية من اللغة القبطية

- (١٧) ترميزة Tpane بمعنى مضلة
- (١٨) هومة ZWC مشتقة من الكلمة القبطية هوس بمعنى التسريح
الحماضي بصوت مرتفع (يقال بلاش هومة) .
- (١٩) صهد Cacd بمعنى سخرة ويعرف المطبخ في اللغة القبطية باسم
(بي مان صهدى) (leavazb)
- (٢٠) زير CIP وهو إناث كبير لشرب المياه من القنار ويستعمل غالبا في
القرى .
- (٢١) كرلوة KaPW مشروب للاطفال والكبار .
- (٢٢) حلق كاله أصلها الآك وهي مايلس في أفن الساء
- (٢٣) سم Clood نبات يدخل في كثير من الأطعمة
- (٢٤) سبط Caecl مشرق يتبع من صحن الخبز الأفرنجى بعد
حلقه .
- (٢٥) رمان Epeean أصلها أرمان وهي فاكهة .
- (٢٦) لعبة Nacettan أصلها لعبك وتستعمل للاضاعة .
- (٢٧) لفت أصلها لبت وهو نبات يؤكل بعد تخليه .
- (٢٨) ملح هو ملح الطعام المعروف .
- (٢٩) رقوق أصلها برقوق وهو فاكهة معروفة .
- (٣٠) برج بمعنى مبنى شاهق في العلو .
- (٣١) ملوخية خضار معروف يؤكل .
- (٣٢) أرغن أصلها أورجاتون وهي آلة موسيقية معروفة .
- (٣٣) سكر أصلها سكر وهو معروف ، ويستعمل في تحلية الشاي
والقهوة وغيرها .
- (٣٤) سيف من أدوات الحرب .
- (٣٥) قوطة مشتقة تعرف في اللغة العامية بهذا الاسم

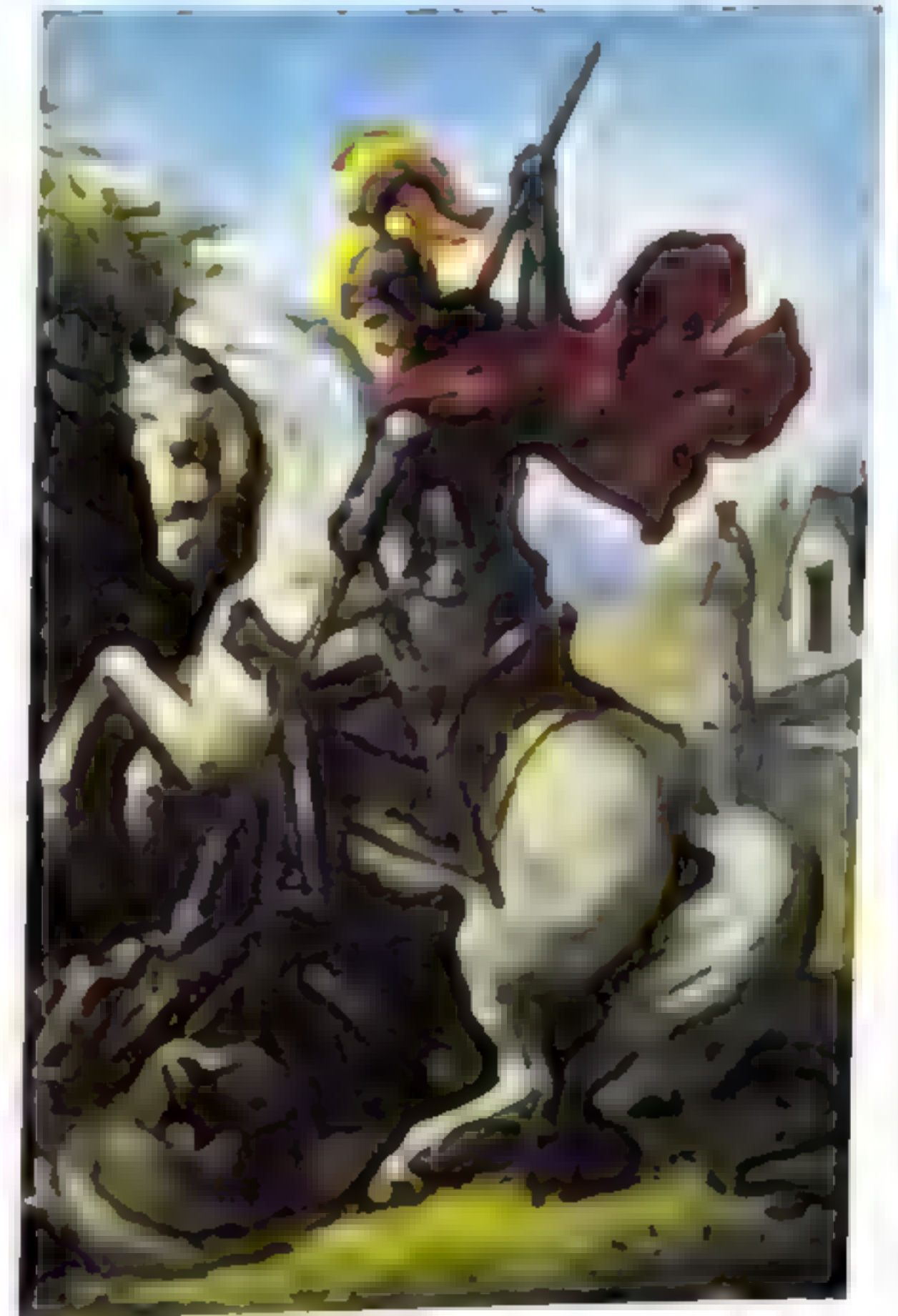
تورد فيما يلي بعض الكلمات العامية الشعبية المعروفة بفلس
الله في اللغة القبطية وتحمل نفس المعنى في تفسيرها

- (١) تاتا Tata بمعنى خطي وتقال للاطفال (تاتا خطي العنة)
- (٢) واوا Oaou بمعنى ألم أو وجع (ويذكرها الطفل عند الشعور
بالألم) .
- (٣) آلا alla اصطلاح عامي بمعنى الاستغناء والتعب (آلا - آه
آه) .
- (٤) خبل habal بمعنى جنون أو عط (يقال فلان مخول)
- (٥) بك Bak بمعنى تورد (يقال فلان وشه بك الدم)
- (٦) بيع Baabe أصلها يا آية أي عفريت (ما يخيف الاطفال)
- (٧) باش Basy بمعنى طوى أو لين (يقال العيش باش) .
- (٨) يالا ella أصلها ايلأ وهي فعل أمر بمعنى هيا يا .
- (٩) لافيني Lafin بمعنى ناولني أو أعطيني .
- (١٠) يس Eic - Lec يس أو اس بمعنى أمسك (يقال للحصان يس أي
قف) .
- (١١) تياترو Teatpon مسرح ومعناها الحرفي منظر .
- (١٢) مكرمش Kepee Hus أصلها كيرميش ومعناها مكرمش (يقال
فستان مكرمش) .
- (١٣) كعبل Kaabel وتقال عند التعثر أثناء السير في شىء مفاجئ .
- (١٤) يلكك Balaok أصلها لاكلوك ، بمعنى يفعل شىء بغير عناية .
- (١٥) فلافل Yabaya ومعناها طعامية وهي طعام شعبي .
- (١٦) أمين aceEn بمعنى استجب بالحقيقة وتقال في نهاية الصلاة .



بعض الرسوم والمزود التي تمل

لصحن وتاريخ وطقوس دورا العبة



الشهد العظيم مار حرجس

الفلكلور في

العصرين المملوكي والعثماني

بقلم الدكتور / محمد عبد السلام ابراهيم



يكونُ العصران المملوكي والعثماني حلقين مهمين في سلسلة التاريخ المصري الطويل ، وقد كان لهما أثر ملحوظ في حياة المصريين المعاصرين ، يقول الدكتور محمد زغلول سلام : « وما خلف عصر المماليك والعثمانيين الذي امتد لأكثر من ستة قرون في حياتنا المعاصرة ما لم تخلفه العصور العربية والإسلامية السابقة محتمة » .

لقد خرج العصر المملوكي - كما هو معروف - من رحم العصر الأيوبي الذي انقضى بموت الصالح أيوب ، ومقتل ابنه توران شاه من بعده وتنصيب عز الدين أيبك سلطاناً على مصر بعد أن تزوج من « شجر الدر » مملوكة الصالح أيوب وأرملته .

وكان الحكم الأيوبي قد قام على أنقاض الحكم الفاطمي ، ذلك الحكم الذي قام على أساس العقيدة الشيعية التي عمل على نشرها وترسيخها في نفوس المصريين ، والذي رسم الحياة الشعبية المصرية ، بسمات فلكلورية بارزة تمثلت في الاحتفالات والأعياد والممارسات التي شاعت بين المصريين إذ كانت تستهريهم وتستجيب لطبيعتهم ومزاجهم . ولما آل الأمر إلى الأيوبيين عملوا على القضاء على ما خلفه الفاطميون من آثار في حياة المصريين ، فبدلوا من عاداتهم وأروالهم ورسومهم وشعاراتهم ، إذ كانوا يعدون الطلح الشيمي ويتعصبون للمذهب السني .

ولقد حذا المماليك حذو أساتذتهم الأيوبيين فتابعوا الانتصار للمذهب السني ، غير أنهم اتسموا بسمات خاصة أكسبتهم طابعهم المميز ، فقد كانوا من حيث الجنس أخلاطاً من الترك والجرس الذين جلبوا إلى مصر رقيقاً ، ثم جرى إعدادهم ، ليكونوا طبقة من المحاربين المحترفين يستعمل بها ذؤ القوذ في تحقيق أغراضهم في الحصول على السلطة والحفاظ عليها ، وتشير الدراسات التاريخية إلى أنهم عاشوا في مصر طبقة منفصلة ممتازة عن سائر السكان ، وكان لهم عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم وأزيائهم الخاصة ، وأنهم حكموا المصريين حكماً يقوم على التسلط والاستغلال . ومع هذا كانت مصر في عصرهم مقر الخلافة العباسية التي كانت قد سقطت تحت سناك خيوط التار في بغداد ، وكان لهم دورهم الذي لا ينكر في محاربة التار والصليبيين وكسر شوكتهم ، ولقد قام الحكم العثماني لمصر على بقايا الحكم المملوكي الذي كان قد سقط بسقوط السلطان الغوري عن جواده في موقعة مرج دابق سنة ٩٢٢ هـ ، وبالاحتلال العثماني صارت مصر تابعة بعد أن كانت متبوعة ، ومحتلة بعد أن كانت مستقلة ، ونيابة بعد أن كانت سلطنة ، وتابعة لدولة الخلافة بعد أن كانت داراً لها ، وبه حرمت أسباب النهوض . ودخلت في دور تأخر وانحلال طويلين ، وفي طور ضعف وفاقة وجهل كما يقول الدكتور محمود رزق سليم ، وقد استمر ذلك الطور نحو ثلاثة قرون ، ولم تستيقظ منه مصر إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية .

يقول علماء الفلكلور : إن المادة الفلكلورية تراثية بطبيعتها يتلفها الخلف عن السلف ، وأنها تقوم بوظيفة في حياة الجماعة ترتبط بها ارتباط وجود وعدم . وأن الوظيفة ترتبط بظروف المجتمع وتطوراته ، فقد تبقى أو تختفي أو تتعدل فتبقيها المادة الفلكلورية في

ذلك ، فتبقى ببقائها ، أو تذهب بذاتها ، أو تتعدل ويماد تشكيلها بتعدل الوظيفة .

ويمكن القول أن العصرين المملوكي والعثماني بما أحاط بهما من الأحداث والظروف - كانا يمثلان « وسطاً ملائماً » لتحقيق هذه القاعدة . فعلى أي نحو ظهرت الأشكال الفلكلورية والتعبير الفلكلوري في هذين العصرين ؟

هذا ما نحاول أن نبينه من خلال تقديم نماذج معارف من فلكلور هذين العصرين .
الأعياد والاحتفالات :

تعد الأعياد والاحتفالات مناسبات لظهور المادة الفلكلورية في أكثر من شكل من أشكالها . وقد كان المصريون يحتفلون في العصر المملوكي بكثير من الأعياد كان منها : عيد وفاء النيل وكسر الخليج .

يقول الدكتور قاسم عبده قاسم : « ومن أشهر الأعياد التي اتخذت طابعاً عاماً في عصر سلاطين المماليك ، عيد وفاء النيل وكسر الخليج فقد كان فيضان النيل السنوي محط اهتمام المصريين على اختلاف مشاربهم ، يترقبون موعده ويحسبون حساباً . . . وكان المصريون يهتمون بقياس مقدار الزيادة التي يسببها فيضان النهر يوماً بيوم ، ففي السادس والعشرين من شهر بؤونة القبطي كان يؤخذ قاع النهر (كان يقاس ارتفاع منسوب الماء القديم في النهر ، ليكون أساساً تحسب عليه الزيادة) ، ويبدأ إعلام الناس بمقدار الزيادة منذ اليوم التالي مباشرة ، وفي عصر كل يوم يقيس المشرف على مقياس النيل في جزيرة الروضة مقدار زيادة مياه النيل ، لكي يعلنها المنادون في الطرقات والأسواق حتى يطمئن الناس ، ويذكر بيلوتى الكريتى الذى زار مصر في مطلع القرن الخامس عشر أنه شاهد في زمن الفيضان عدة فرسان يخرجون كل يوم وهم يرفعون الأعلام فوق أكفانهم ، ثم يتجهون إلى المقياس ، لكي يعرفوا مقدار زيادة النهر ثم يسيرون خلال الشوارع والطرقات يصيحون « إن النهر زاد كذا » ، وهؤلاء الفرسان الذين وصفهم بيلوتى هم الذين أطلقت عليهم المصادر العربية اسم « مناديو البحر » . . . وحين يكمل النهر ستة عشر ذراعاً (علامة الوفاء) يبدأ « مناديو البحر » في التصريح بعدد الأذرع ، وعلامة الوفاء أن يسدل الستار الخلفي الليلة من الليالى البهيجة في القاهرة والفسطاط إذ يوقد الناس عدداً هائلاً من القناديل والشموع فيتحول ليل القاهرة إلى نهار من كثرة الأضواء ، ثم يحضر كبار الأمراء معهم الاستادار (المشرف على البيوت السلطانية) . ثم توزع الخلع على من له عادة في هذا الموسم ، ثم يحضر المقرئون ويتناوبون قراءة القرآن الكريم في دار المقياس طوال الليل ، ويعقبهم المغنون والمنشدون الذين يغنون طوال الليل ، وفي صباح اليوم التالي تمتد مائدة حافلة بأنواع اللحوم المشوية والحلوى ، والفاكهة ، ويحضر السلطان أو من ينوب عنه من أمراء

المماليك ويتخاطف العامة أنواع المأكولات ولا يمنع أحد من ذلك . . . وبعد الانتهاء من الأكل يبدأ احتفال وفاء النيل وكسر الخليج وهما مرحلتان : تخليف المقياس وكسر الخليج . . . وبدأ الاحتفال ينزل السلطان أو من ينوب عنه من « قلعة الحب » وفي خدمته كبار الأمراء من قادة الجيش وخوفا الدولة ، ثم ينزلون إلى النهر ويركبون المراكب التي تزيها الأعلام الملونة والشارات الزاهية وغيرها من الزينات ، وتلج الطول وتطلق الألعاب النارية « القوط » من المراكب حتى يصل المركب النهرى إلى دار المقياس ، وبعد الفراغ من الطعام . . . يذاب الزعفران في ماء الورد بإناء قضى ، ويمطى السلطان هذا الإناء للمسئول عن المقياس الذى يلقى بنفسه بكامل ملابسه في نسفة المقياس ومع ذلك الإناء الفضى فيخلق المقياس (أى يذمه بالخطر) . ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت السار . ويفرق الخلع والتشايق . . . ثم يركب السلطان « اللعينة » وهي (السفينة السلطانية) وحولها مراكب الأمراء العزبة بكافة أنواع الزينات ، وقد أختفت صفحة النهر تحت عشرات المراكب والقوارب المليئة بالمتفرجين يسيرون خلف مركب السلطان ومراكب الأمراء حتى فم الخليج . وفي موقع سد الخليج يكون نائب السلطة أو حاجب الحجاب منتظراً ومع بعض كبار الأمراء فوق قطرة السد . وهناك يتوجه السلطان بفرسه من فم الخليج حتى موقع السد البراني ويمسك بمحول من الذهب الخالص ويضرب السد ضربات ثلاث ، ثم يركب ثانية ، فيأتى جمع غفير من الناس بفئوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء في الخليج ثم ينصرف السلطان إلى القلعة . »

الاحتفال بوفاء النيل أيام الفاطميين

بماتل الاحتفال بوفاء النيل في عصر المماليك ما كان عليه الحال في عصر الفاطميين فقد أورد المقرئ من أخبار النيل سنة « سبعة عشرة وخمسة » يصف الاحتفال بوفاء النيل فقال : « ولما جرى النيل وبلغ خمسة عشر ذراعاً أمر بإخراج الخيام والمضارب الديقى والديباح وتحول الخليفة إلى « اللؤلؤة » بحاشيته . . . ووصلت كسوة الموسم المذكور من الطراز . . . فلما وفى النيل ستة عشر ذراعاً ركب الخليفة والوزير إلى الصناعة بمصر ، ومرت العشاريات بين أيديهما ، ثم هدبا في إحداها إلى المقياس ، وصليا ، ونزل الثقة « صدقة بن أبى الرداء » منزله وخلف العمود ، وعاد الخليفة على فوره وركب البحر في العشارى الفضى ، والوزير بصحبته ، والرهجية تخدم برا وبحرا والمساكر طوال البرقائه إلى أن وصل إلى المقس ، ورتب الموكب ، وقدم العشارى بالخليفة الأمر بأحكام الله والوزير المأمون وسار الموكب والرهجية تخدم والصدقات والرسوم تفرق ، ودخل من باب القنطرة ، وقصد باب العيد ، واعتمد ماجرت به العادة من تقديم الوزير وترجله في ركابه إلى أن دخل من باب العيد إلى قصره . »

ويعنى هذا أن الأيوبيين لم يغيروا من العادات الخاصة بهذا الاحتفال على عهد الفاطميين ، لأن الأمر هنا لا يتصل بمذهب ديني ،

وإنما يتصل بمكانة النيل وخطره في حياة المصريين حكما ومحكومين وهو أمر لا تختلف حوله الأديان ولا المذاهب .

الاحتفال بوفاء النيل في العصر العثماني :

يصف إدوارد ولیم لین احتفال المصريين بوفاء النيل - الذي يمكن اتخاذه شاهدا على ما كان يجري في أواخر العصر العثماني - فيقول : « يرتفع النيل عند الانتقال الصيفي أو بعده ، ويعلم ارتفاع النيل في شوارع العاصمة يوما ابتداء من السابع والعشرين من بؤونة (الثالث من يوليو) أو ما يقرب من ذلك ، وهناك عدة منادين يقومون بهذه الوظيفة فيختص كل منهم بقسم من أقسام القاهرة ، ويحول « منادى النيل » على العموم في قسمه مبكرا في الصباح ... ويصحب ولد ، ويقول المنادى في اليوم السابق مباشرة على بدء إعلان ارتفاع النيل اليوم : « إن الله لطيف بالاراضي وإن اليوم يوم الأنباء الطيبة . وغدا البشرى بالخير » ثم يبدأ المنادى نداه اليوم بالصلاة على النبي أو يبدأ بقوله : « يا من تدبيره عظيم » ، فيجيب الصبي : « مولاي مالي غريك » ، ثم يأخذان في التسيح بحمد الله ، وذكر نعمه وفضائله تعالى إلى أن يقول المنادى : « الله يؤمّننى على سرفلان (ذاكر اسم الرب الدار) وأهل بيته الطيبين ، يا كريم يا الله » ، ويجيب الصبي : « آى إن شاء الله » ثم يذكر أخوة رب الدار ، وأبناءه ونسائه العذارى ، ويقول أخيرا : « يغضب عليهم بخيره العليم كما فاض النيل على البلاد يا كريم يا الله » ، الصبي : « آى إن شاء الله » المنادى : « خمسة أوستة قراريط . الخ » اليوم والرب كريم » ، الصبي : « صلوا على محمد » ، وتضاف الجملة الأخيرة خوفا من أن تؤثر رغبة حقوق أو نظرة حسود في ارتفاع النيل فيزول هذا الأثر إذا صلى الحقود على الرسول ، وقد يعطى أهل المنزل المنادى كسرة من الخبز يوميا ، وهذه عادة شائعة في الطبقة الوسطى . ويمضى لين فيصف ما يحدث قبل فتح القناة بيومين قائلا : « يجول المنادى في قسمه ومعه نفر من صغار الأولاد يحمل كل منهم راية صغيرة ملونة ، ليعلنوا « وفاء النيل » وهكذا تسمى حالة النيل عندما يرتفع ارتفاعا كافيا لتعلن الحكومة أنه بلغ ستة عشر ذراعا عند المقياس ... وفي اليوم السابق ذكره (قبل فتح القناة بيومين) يقوم المنادى والسيان المرافقون له برأيانهم مبشرين الناس بهذا القول : (« المنادى : « البحر فاض وزاد » السيان : « أوفى الله » المنادى : « ودار الحاس امتلا » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « وتعيشوا إلى كل عام » . الصبي : « أوفى الله » المنادى : « والكريم يحب الكريم وله نصر في الجنة عجب ، وعمداته جواهر أيتام ، والربط إذا جنى ، لا ينضب الصبى ، وله ألف طاقة تنفتح في كل طاقة مسليل ، والجنة مقام الكرام ، والنار مقام الخيل » . ويقل المنادى بردد هذا القول إلى أن يعطيه أحد أهل المنزل عطية نقدية من عشرة فضة إلى قرش ، وكثيرا ما يعطى قرشين ، ويعطيه العظماء « خيرية » أى تسعة قروش . قطع السسد :

ويمضى لين فيصف عملية قطع السد وفتح الخليج فيقول : « وتعد العدة في هذا اليوم لقطع السد ، وتجذب هذه العملية حشدا كبيرا من

المشاهدين ... ويقام السد قبل ارتفاع النيل أو بعده ، أو يعبر السج على مسافة أربعمائة قدم من مدخله ، قطرة حجرية ذات قوس واحد ، ويقام السد على بعد ستين قدما من القطرة مواجهها لها ويكور التراب ، عريض القاعدة ضيق القمة سطحها بعرض ثلاث ياردا وترتفع قمة السد إلى اثنين أو ثلاثة وعشرين قدما تقريبا فوق مستوى النيل عند انخفاضه .

عروس النيل :

« ويقام على مسافة ستين قدما في مواجهة السد عمود مستدير التراب يقل اتساعا نحو القمة على هيئة مخروط مقطوع ، ولا يرتفع السد ويسمى هذا « العروسة » وتبلر قمة العمود والسد بقليل الذرة وتجرف العروسة دائما بقوة تيار الماء قبل أن يبلغ النهر الذروة

ويربط لين بين « عروسة النيل » هذه وما روى عن « عذراء النيل » التي قيل : إن المصريين كانوا يلقون بها في النهر كل عام قرباناً لكي يفيض فيقول والمعتقد أن عادة إقامة العروسة يرجع أصلها إلى « خرافة قديمة يذكر كتاب العرب ومنهم المقرئى وقد أورد المقرئى في شأن « عذراء النيل » ما يلي :

« قال ابن عبد الحكم : « ولما فتح عمرو بن العاص مصر أهلها إلى عمرو حين دخل بؤونة من أشهر العجم فقالوا له : أيها الأمير إن لنينا هذا سنة لا يجرى إلا بها ، فقال لهم وماذاك ؟

قالوا : إنه إذا كان لثتى عشرة ليلة خلت من هذا الشهر عمدنا إلى جارية بكر من أبويها ، فأرضينا أبويها ، وجعلنا عليها من الحلوى والنياب أفضل ما يكون ثم ألقيناها في النيل فقال لهم عمرو : إن هذا لا يكون في الإسلام ، وأن الإسلام يهدم ما كان قبله ، فأقاموا بؤونة وأبيب ومصرى ، وهو لا يجري قليلا ولا كثيرا حتى هموا بالجللاء فلما رأى عمرو ذلك كتب إلى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - بذلك ، فكتب إليه عمر أن قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك ببطاقة فآلقها في داخل النيل إذا أتاك كتابي . فلما قدم الكتاب إلى عمرو فتح البطاقة فإذا فيها : « من عبد الله أمير المؤمنين إلى نيل مصر ، أما بعد : فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك ففسأل الله الواحد القهار - أن يجريك » فآلقى عمرو بالبطاقة في النيل قبل يوم الصليب بيوم ، وقد نهيا أهل مصر للجللاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، وأصبحوا يوم الصليب ، وقد أجرا الله تعالى ستة عشر ذراعا في ليلة .

يستعرض الانباء في هذا الذى أورده لين عدة أمور مهمة منها : أن الاحتفال بـ .. وفاء النيل في أواخر العصر العثماني كان قد اتخذت طابعا أكثر .. شعبية « وآية » ذلك أن .. « منادى البحر » الذين كانوا « فرسانا يمتطون صهوات الجياد ويرفمون الأعلام فوق أكتافهم » ويعلمون للناس زيادة مياه النهر في عصر المعاليك قد صاروا « منادين » من أبناء الشعب الفقراء يجوبون الشوارع والطرق ويقفون بأبواب أبناء

الشعب المصري من جميع الطبقات يزفون اليهم بشرى زيادة مياه النهر ويأخذون أعطياتهم البسيطة « كسرة خبز » أو « عشرة فضة » أو « قرش » أو « خيرية » ويرددون تلك العبارات ذات الدلالة التى تكشف عن حق ارتباط المصريين بمياه النيل ، وعن خطر الدور الذى يقوم به في حياتهم ، بعد أن كان « الفرسان » و « الأمراء » و « كبار رجال الدولة » يفتصدون بلاط الحكام ويحصلون على « دخلهم ومقرراتهم » في مثل هذه المناسبة في العصور السابقة - كما مر - ويشير هذا إلى أمر لاحظته علماء الفلكلور وهو نزول بعض العادات والممارسات من قمة الهرم الاجتماعى إلى صفحه ، وصعود بعضها من السفح إلى القمة .

كما يستعرض الانباء ما قاله لين عن « عروس النيل الترابية » التى تعيد إلى الأذهان ما قيل عن « عذراء النيل » - كما وردت - ومهما قيل من أن ما جاء عن « عذراء النيل » هو ضرب من ضروب « الخرافة » فإن ما أورده « لين » في هذا الصدد أمر له دلالة وخطره إذ يكشف عن حق ارتباط المصريين بالنيل الذى يعود إلى أعماق بعيدة من تاريخهم ويتجاوز عقائدهم الرسمية .

ولقد استمر الاحتفال بـ « عيد وفاء النيل » إلى اليوم - كما هو معروف - إلا أنه قد صار احتفالا رمزيا بعد أن أقيم السد العالى على النيل . واختفت ظاهرة الفيضان التخيلية التى كان يعرفها المصريون .

عيد الشهيد :

يرتبط هذا العيد « بوفاء النيل » كذلك ، يقول المقرئى وهو يتحدث عنه : « ومما كان يعمل بمصر عيد الشهيد » ، وهو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد في كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه أصبع من أصابع أسلافهم الموتى ، ويكون ذلك اليوم عيدا يرحل إليه النصارى من جميع القرى ، ويركبون فيه الخيل ، ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم ، وينصبون الخيام على شطوط النيل وفي الجزائر ، ولا يبقى فضاء ولا فضاء ولا صاحب لهو ولا رب ملعوب ، ولا بنى ولا مخنت ، ولا ماجن ولا خليع ، ولا فاك . ولا فاسق إلا ويخرج لهذا العيد ، فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالفهم وتصرف أموال لا تنحصر ... وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما بناحية شبرا من ضواحي القاهرة ... ولم يزل الحال على ما ذكر من الاجتماع كذلك إلى أن كان سنة اثنين وسبعمئة ، والسلطان يومئذ بليار مصر الملك الناصر محمد بن قلاوون ، والقائم بتدبير الدولة الأمير ركن الدين بيبرس الجاشنكير ، وهو يومئذ استادار السلطان ... فقام الأمير بيبرس في إبطال ذلك قياما عظيما ،

ويمضى المقرئى فيكشف عن أن الناصر محمد بن قلاوون قد عاد فعمل على إعادة الاحتفال بذلك العيد ويروى لذلك قصة لها مغزاه ودلالاتها ، فيقول : « طلب الأمير بليغا الجيهاوى ، والأمير الطنبا الماردنى من السلطان أن يخرجوا إلى الصيد وخيا مدة فلم

نطب نفسه بذلك لشدة غرامه بهما ونهته في محبتهما ، وأراد صرفهما عن السفر فقال لهما : نحن نعيد عمل عيد الشهيد فيكون تفرجكما عليه أنزه من خروجكما إلى الصيد ، وكان قد قرب وقت عيد الشهيد فرضيا منه بذلك ، وأشيع في الأقاليم إعادة عمل عيد الشهيد فلما كان اليوم الذى كانت العادة بعمله فيه ، ركب الأمراء النيل في الشخاتير ... الخ وكانت مدة انقطاع عمل عيد الشهيد منذ أبطله الأمير بيبرس إلى أن أعاده الملك الناصر ستة وثلاثين سنة ، واستمر عمله في كل سنة بعد ذلك إلى أن كان سنة خمس وخمسين وسبعمئة ... فلما كان العشر الأخير من شهر رجب من السنة المذكورة خرج الحجاب والأمير علاء الدين على « بن الكوراني » وإلى القاهرة إلى ناحية شبرا الخيام من ضواحي مصر ، فهدمت كنيسة النصارى ، وأخذ منها لإصبع الشهيد في صندوق وأحضر إلى الملك الصالح وأحرق بين يديه في الميدان وذرى رماده في البحر حتى لا يأخذه النصارى ، فبطل عيد الشهيد من يومئذ إلى هذا العهد .

يلاحظ المرء بوضوح الشبه القوي بين ما كان يعمل في « عيد الشهيد » ، وما روى من قصة « عذراء النيل » ، فالقاء التابوت وفيه أصبح الشهيد في النيل ليزيد ماؤه ، والقاء العذراء إلى النهر للغباء ذاتها لهما ذات الدلالة ، ويمكن القول : أن قصة « إصبع الشهيد » هي « الصيغة المسيحية » لقصة « عذراء النيل » ، وأنها الشاهد والمثل على ما سبق قوله من إعادة تشكيل المادة الفلكلورية لتلائم الظروف المتغيرة ، فالعروس في الأسطورة القديمة صارت إصبع القديس الشهيد في العصر المسيحي ، هذا ويمكن للمرء أن يربط بين قصة إصبع الشهيد هذه ، وما جاء بأسطورة أوزوريس ، وما كان من تمزيق « سيث » جسده وإلقاء أشلائه مبثرة في مياه النيل والربط بين أوزوريس وقيضان النيل ومما له دلالة هنا أن أوزوريس يلقب بـ « الشهيد » بل إن الدكتور أحمد بدرى بدوه « سيد شهداء السلف » .

ويتوقف النظر عند ما أورده المقرئى وهو يتحدث عن إبطال العيد لأول مرة إذ وصف ما قام به أقباط مصر من محاولات لإعادة الاحتفال بـ « العيد » وما كان من تثبيت « بيبرس الجاشنكير » بموقفه . إذ قال : « شق ذلك على أقباط مصر ... وكان منهم رجل يعرف بالنجاح بن سعيد الدولة يعاين الكتابة وهو يومئذ في خدمة الأمير بيبرس . وما زال الأقباط بالنجاح إلى أن تحدث مع مخلومه الأمير بيبرس في ذلك ... وقال له إذا لم يعمل العيد لم يطلع النيل أبدا ، ويخرب إقليم مصر لعدم طلوع النيل ... فثبت الله الأمير بيبرس وقواه حتى أعرض عن جميع ما زخره من القول واستمر على منع العيد وقال للنجاح : إن كان النيل لا يطلع إلا بهذا الإصبع فلا يطلع ، وإن كان الله سبحانه وتعالى هو المتصرف فيه فكذب النصارى .

ويعيد هذا إلى الأذهان ما جاء بـ « بطاقة عمر بن الخطاب » التى تقول القصة التى سبق لإيرادها أنها أقيمت في النيل عوضا عن العذراء ،

ويقدم هذا ما سبق قوله من أن قصة إصح الشهيد هي صيغة معدلة لقصة طروا النيل . وكل هذا يربنا إلى أي حد كان هذا العيد يعد من الأعياد الشعبية ، فقد كان الشعب المصري يشارك فيه بجميع طوائفه ، وكان مجالاً للعب والفرجة والتزهد ، والانتقاد ، والتفكير ، وهي سمات تسم بها المصريين منذ القدم . يقول هيردوت وهو يتحدث عن احتفال المصريين بالإلهة « بستان » : « وفي طريقهم إلى « بوسطيس » يسلكون هذا المسلك : يحرر الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عددا كبيرا من الجنين ، ويطلق بعض النسوة على الطبول التي بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طول الطريق . أما باقي النساء والرجال فيختون ويصفقون فلذا ما بلغوا أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطئ . وقاموا بما يأتي : بينما استمر بعض النسوة في القيام بما وصفت . نعلن أصوات بعضهن هاتفت سحرات بنساء هذه المدينة ، وبعضهن يرتصن ، كما يقف بعضهن رافعات ثيابهن وهن الناس يفعلون مثل ذلك عند كل مدينة على شاطئ البحر ، وعند وصولهم إلى « بوسطيس » يحضنون باليد . . . ويستهلكون من النيل في هذا العيد أكثر مما يستهلكون في بقية العام .

ويستمرى الانتباه لمر على درجة كبيرة من الأهمية هو الكيفية التي جرى بها إبطال الاحتفال بعيد الشهيد بصورة نهائية فقد جرى إحراق إصح الشهيد ، وهو الذي ارتبطت به المناسبة ، فكان التخلص من الإصح سببا في التخلص من هذا الاحتفال الذي كان يصحبه النيل

الاحتفال بيوم عاشوراء :

واحتفل المصريون في عصر المماليك بـ « يوم عاشوراء » يقول الدكتور سيد عبد الفتاح عاشور : « أما يوم عاشوراء . وهو اليوم العاشر من المحرم فاعتبره فقهاء المماليك من المواسم الشرعية الرئيسية وقد اعتاد الناس في ذلك اليوم التوسعة على الأهل والأقارب واليتامى والمساكين ، حتى بلغ الأمر ببعض الأثرياء أن يتصدق بألف دينار في يوم عاشوراء ، وتمسك الناس في عصر المماليك بعبادات خاصة بيوم عاشوراء . . . مثل طبخهم الحبوب وزيارة القبور . . . كذلك اعتادت النساء في عصر المماليك زيارة الجامع العتيق بمصر والفسطاط في يوم عاشوراء ، والإقامة من أول النهار حتى الزوال ، ولا يشاركهم فيه الرجال ، وهناك يقضون يومهم في التبرك بجدران المسجد . أما الشيعة فقد حرصوا في يوم عاشوراء على إقامة عزاء الحسين فينشد شعراؤهم قصائد الرثاء وفق ما جرت به العادة في مصر الفاطمية ، هذا في حين يناصر شعراء السنة شعراء الشيعة ، وتخرج نساؤهم إلى الطريق وقد كحلن أعينهن ، وخضبن أيديهن بالحناء فمن لم تفعلها فكانها ما قامت بحق عاشوراء .

عاشوراء عند الفاطميين :

يقول المقرئ من عاشوراء عند الفاطميين : « قال ابن الطويل

إذا كان اليوم العاشر من المحرم احتجب الخليفة عن الناس ، و التهاجر ركب قاضي القضاة والشهود وقد غيروا زيهم ثم صار الشهيد الحسين فإذا جلسوا فيه ، ومن معهم من قراء المتصلين في الجوامع جاء الوزير فجلس صدرا والقاضي و عن جانبيه . والشعراء يقرءون ثوبه بنوبه ، وينشد قوم من الشعر شعراء الخليفة ، شعرا يرثون به أهل البيت عليهم السلام ولا يزالون كذلك إلى أن تضي ثلاث ساعات فيستدعون القصر . . . ويركب الوزير بمندبل صغير إلى داره ، ويدخله القضاة والداعي ومن معهم إلى باب الذهب ، فيجدون الدهال فرشت مصاطبها بالحصر بدل البسط ، وينصب في الأماكن ال ذلك لتلحق بالمصاطب المقروشة . ويجدون صاحب الباب - هناك فيجلس القاضي والداعي إلى جانبه . والناس على اثنا طبقاتهم ، فيقرأ وينشد المنشدون أيضا ثم يفرش عليها سباط ال مقدار ألف زينة من العنيس والملوحات والمخللات والأجبان وال أصال النحل والفطير والخبز المغير لونه ، فإذا قرب الظهر صاحب الباب وصاحب المائدة وأدخل الناس للأكل منه فيد القاصي والداعي ، ويجلس صاحب الباب نيابة عن الوزير والمذكو إلى جانبه . . . فإذا فرغ القوم انتفضوا إلى أماكنهم ركبانا بذلك ال الذي ظهروا فيه وطاف النواح بالقاهرة ذلك اليوم . . . وأغلق الباعة حوانيتهم إلى جواز العصر ، فيفتح الناس بعد ذلك وينصرفون .

هكذا كان يوم عاشوراء عند الفاطميين « يوم حداد » و « حزن » يغير فيه كبار الدولة أزياءهم وطعامهم ويلبسون الخشن من الثياب ويأكلون الخشن من الطعام . ويجلسون على الخشن من الفراش ، وتطوف مواكبهم نائحة في شوارع القاهرة تبكي سيد الشهداء « الحسين بن علي » الذي استشهد في مثل هذا اليوم .

عاشوراء عند الأيوبيين :

فلما حكم الأيوبيون مصر عملوا على إزالة آثار الفاطميين ، وسحوا رسومهم وشعائرهم ، يقول المقرئ في « اتخذ الملوك من بني أيوب يوم عاشوراء يوم سرور ، يوسعون فيه على عيالهم ويتسبطون في المطاعم ، ويصنعون الحلوى ، ويتخللون الأواني الجديدة ، ويكتحلون ، ويدخلون الحمام جريا على عادة أهل الشام التي سنها لهم الحجاج في أيام عبد الملك بن مروان ليخرجوا آتاف شيعة على بن أبي طالب كرم الله وجهه الذين جعلوا يوم عاشوراء يوم عزاء وحزن فيه على الحسين بن علي » لأنه قتل فيه .

بدل الأيوبيون إذن من عادات الاحتفال بيوم عاشوراء وجعلوها على النقيض مما كان يفعل الفاطميون ، ويظهر من وصف الدكتور سيد عبد الفتاح عاشور لمظاهر الاحتفال بـ « عاشوراء » عند

المماليك ، أن المصريين توزعوا بين من أخذ بعادات الأيوبيين ، ومن بقى على مله الفاطميين . ومعنى هذا أنهم لم يتحولوا كلية إلى ما أراده حكامهم في هذا الأمر . فقد عرف عن المصريين حهم العظيم لال البيت وارتباطهم العميق بالحسين بن علي وشقيقته « السيدة زينب » . ويرجع الدكتور سيد عويس هذا إلى أوجه الشبه التي تجمع بين قصة استشهاد الحسين وأسطورة إيزيس وأوزيريس .

عاشوراء عند العثمانيين :

يصف « لين » احتفال المصريين بيوم عاشوراء في أواخر العصر العثماني فيقول : « يسمى اليوم العاشر من المحرم . . . يوم عاشوراء » ويقنس المسلمون هذا اليوم لعدة اعتبارات منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذي تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذي خرج فيه نوح من سفينة ، ولأن أحداثا عظيمة أخرى وقعت في ذلك اليوم حسب قولهم غير أن الذي يخلع على يوم عاشوراء قنسيته العظيمة في رأى المسلمين والفرس خاصة هو أنه استشهاد الحسين في موقعة كربلاء ، ويصوم كثير من المسلمين في ذلك اليوم ، ويصوم البعض في اليوم السابق أيضا ، وإلى أذكر العادات الخاصة به التي شاعدها في هذه المناسبة ، كان على أن أزود نفس بقطع من « الخمس فضة » قبل أن أخرج هذا اليوم لإعطاء صدقة « العشر » . وقد رأيت في شوارع القاهرة الأطفال بين سن الثالثة والسابعة وأكثرهم فتيات يسرون قرادى أو اثنين أو ثلاثة أو يحملهم نساء ويسألون الناس صدقة « العشر » وفي غضون النهار وقف أمام داري بعض الفقراء الضرار وحمل أحدهم علما أحمر طرز عليه بالأبيض أسماء الحسين وآخرون من أهل الفضل ، وأنشدوا دعاء للصدقة قيدا أحدهم قائلا : « يا صاحب الصدقة تمنحها يوم عاشوراء المبارك فيتم الآخرون قائلين : « حبتين قمح ، حبتين أرز ، يا حسن ، يا حسين » يكررون الكلام نفسه مرارا ، وحينما يتناولون قطعة قديمة صغيرة ينصرفون إلى دور أخرى عليها مظاهر الرثاء فيشدون الدعاء نفسه .

طريق عاشور :

وبعض لين فيتحدث عما بعده المصريون من الطعام في ذلك اليوم فيقول : « وكنت في زيارة صديق لي قبيل الظهر فقدم إلى « طبقا بجهز عانة في يوم عاشوراء يسمى « حبوبا » وبعض « الحبوب » من القمح الذي ينقع في الماء يومين أو ثلاثة أيام ثم يقشر ويغلى ويحلى فوق النار بالمثل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ويضاف إليه على المعموم الجوز واللوز والزبيب .

زيارة ضريح الحسين :

يصف لين زيارة المصريين لضريح الحسين التي كانت تعد ركنا من أركان الاحتفال بيوم عاشوراء فيقول : « وبعد أذان الظهر ، ذهبت إلى مسجد الحسين ، وهو المدفن المشهور لرأس الحسين ، وهو للذكاء مسرح لأكثر الاحتفالات - اعتبارا - التي تميز يوم عاشوراء في

القاهرة . وتخص السل المؤدية إلى هذا المسجد بالناس . . . وقد رأيت جماعات كثيرة من الغوازي ، يرتص بعضهن ، ويحلس غيرهن في حلقة يتناولن الغداء في الشارع ، ويدعون كل وجه إلى مشاركتهن الطعام بقولهن « باسم الله . . . ولما دخلت المسجد دهشت كثيرا للمنظر القائم بالرافق الكبير ، فقد كان مزدحما بالزائرين ، وأحلمهم نساء من الطبقتين الوسطى والدنيا يصحبهن أطفال كثيرون . . . ولم أدرى لذلك سببا غير أنهم أكثر تمسكا بالخرافات ، وأنهن يحملن احتراماً عظيما ليوم عاشوراء ، ورفة شديدة في تكريم الحسين بزيارة مقامه في هذا اليوم .

حلفات الذكر « ذكر المولوية » في مسجد الحسين :

ويصف لين حلفات الذكر التي كان يقيمها الدراويش في مسجد الحسين يوم عاشوراء فيقول : « . . . وأحد الدراويش في الذكر فكانوا يرددون اسم الله على التواتر ، ويحنون في كل مرة ويوسمهم وأجسامهم ويخطون خطوة على اليمين خلف الحلقة كلها بسرعة . . . وحالما أخذوا في الذكر ، بدأ دراويش تركي من طائفة المولوية يدور حول نفسه وسط الحلقة ، وهو يعمل برجليه معا ، ويدها ممدودتان ، ويسرع في حركة حتى تشتت ملابسه مثل المظلة ، وظل يدور هكذا حوالي عشر دقائق . ثم اتحنى أمام شيخه الحائس داخل الحلقة الكبيرة ، ثم إلى الدراويش الذين كانوا يدعوا يذكرون اسم الله بقوة متزايدة ، ويقفزون إلى اليمين بدلا من الخطو ، دون أن يظهر أي تعب أو ترشح ، بعد ذلك قام ستة دراويش بعمل حلقة داخل الحلقة الكبيرة ، وكل منهم قد وضع قراعه على كفتي جارية ، ثم أخذوا في الذكر بسرعة أشد . وقد ظلوا هكذا حوالي عشر دقائق ثم جلسوا للراحة .

سقاء العشر ويغل العشر :

ويشير لين إلى بعض معتقدات المصريين المرتبطة بـ «عاشوراء » فيقول : « تراعى المصريين وخاصة القاهريات خرافات غريبة خاصة بالأيام العشرة من المحرم ، فيعتقدن أن الجن يزورون بعض الناس ليلا ، فيظهرون لهم على هيئة سقاء أحيانا ويغل أحيانا أخرى ، ويطلق عليه في الحالة الأولى « سقاء العشر » وفي الحالة الأخرى « يغل العشر » وعندما يحضر الجنى في زى السقاء يطرق باب غرفة النائم ، فيسأل هذا : « من يا لباب ؟ » ، فيجيب الجنى « أنا السقاء » ، « أين أفرغ القرية ؟ » ، وإذا كان السقاء لا يحضر ليلا فإنه يعرف شخص زائره فيقول « أفرغ في الحجرة » وعندما يخرج بعد ذلك يجد الحجرة مملأ بالذهب .

أما الجنى الذي يأتي في صورة البخل فيوصف بطريقة تستحق

(١) يبدو بوضوح أن هذا الضرب من الذكر القرص . هو أصل ما يعرف الآن بـ « رقص أولاد العصر » والذي انتهى به الأمر إلى أن صار يقوم في « رقة العروس » .

الذكر : يحمل على ظهره خرجا ملان بالذهب وجمجمة ، ويعلق في عنقه خيطا به أجراس صغيرة مستديرة يحركها عند باب غرفة الشخص الذي قدم ليغنيه ، فيخرج هذا ويأخذ الجمجمة ويغرق الخرج ، ثم يملأه تبا أو نخالة أو غير ذلك ، ثم يضعها ثانيا على ظهر البخل ويقول : انجب يا مبارك .

مبعة عاشوراء

ويتحدث لين عما يعرف به « المبعة المباركة » فيقول : « يستعمل كثير من المصريين ، والنساء غالبا ، المبعة المباركة » لإبطال الحسد ، والمبعة مزيج من عقاقير مختلفة . . . وتجهز وتباع في الأيام العشرة الأولى من شهر محرم فقط ، وكثيرا ما ترى باتي المبعة يتجولون في شوارع القاهرة صائحين : « يا بركة عاشورا المبارك أبرك السنين على المؤمنين يا مبعة مباركة » ، ويحمل باتي المبعة فوق رأسه صنية مستديرة يغطيها بقصاصات من الورق المختلف الألوان ، ويضع عليها المزيج الثمين ، ويتوسط الصنية كوم كبير من ثفل مادة قاتمة الحمرة تستعمل للصبغة وتمزج بقليل من المبعة ، والكزبرة والحبة السوداء ، ويحيط بالكوم الكبير أكوام أصغر أولها من الملح الملون أزرق بالبلج ، وثانيها الملح الملون الأحمر ، وثالثها من الملون الأصفر ، ورابعها من الشح ، وخامسها من تراب اللبان ، وتلك هي مواد المبعة المباركة . ويدعو المشتري عادة البائع داخل المنازل ، فيضع الصنية أمامه ، ويتناول صحن أو قطعة ورق حيث يضع من المبعة بقدر رغبة المشتري ، فيأخذ من كل صنف قليلا ويضيف إليه مقدارا آخر المرة بعد المرة متندا أثناء ذلك دورا طويلا يبدأ هكذا : « باسم الله وبالله ، ولا غالب إلا الله ، رب المشرق والمغرب ، كلما هيله يلزمنا توحيد ونوحيله جلاله » . وبعد أن يثني على فضائل الملح يقول : « أرقبك من عين البت أحمر من الخشت ، ومن عين المرة » أحمر من الشرشرة ، ومن عين « الرد » أحد من الزرد ، ومن عين الراجل أحد من المناجل . ثم يروي كيف أبطل سليمان حسد العين ، وبعد ذلك يعدد الأمتعة التي لا يخلو منها المنزل على الأرجح فيرقبها من الحسد ، ويحفظ المشتري بالمبعة المباركة التي تباع الحصة منها « بخسة فضة » طول العام التالي فيحرق قليلا منها كلما خشي حسد العين فيتصاعد الدخان إلى المحسود .

يلو - كما هو واضح - أن احتفال المصريين بعاشوراء كما وصفه « لين » كان قد اتخذ طابعا شعبيا امتزجت فيه بعض مظاهر احتفالات الفاطميين والأيوبيين في إطار من حب المصريين - المعروف - لآل البيت . فهم يصومون ذلك اليوم ، ويتصدقون فيه ، ويوزعون صريح الحنين ، وهم يأكلون « طبق الحبوب » الشهى ، ويرقصون في الطرقات ، ينسق هذا مع طبع المصريين ومزاجهم وما جرت عليه احتفالاتهم الدينية منذ أقدم المصور .

ولعل أكثر ما يسترعى الانتباه فيما رواه لين ، هو تلك المعتقدات والحكايات التي ارتبطت بعاشوراء : « سقا العشر » ، « بخل العشر » ،

« المبعة المباركة » ، « رقية عاشوراء » .

والجدير بالذكر هنا أن احتفالات المصريين بعاشوراء ومما تزال تأخذ الطابع ذاته . فهم في الريف وفي الأحياء الشعبية من المدن يصومون يوم عاشوراء ، والريفيون يصومون على عباله لمة عاشوراء فيتناولون اللحوم والطيور ، ويصلون أرحامهم « المواسم » إليهم « لحما أو طيور أو أرزا » أو « نقودا » أو « حلوى » ، ويتناول أهل المدن « طبق عاشوراء » وهو يعد بذات الطريقة وصفها لين ، وتسجول باتعات « البخور » صباح عاشوراء الباكر في شوارع المدن صائحات « بالله السلولة من العين » يا بركة الله والحسين ، رقية عاشورا المباركة ، ويدخلن البيوت « يرقين أصدا » بمحتوياتها ويعلن « بخور عاشوراء » .

ويذكر الباحث أنه في الخمسينيات من هذا القرن كان يد الباعة يتجول في طرقات قريته منتظيا حمارا عليه خرج « صائحا » وخضاب ياحنة ، حنة عاشورا المشهورة ، وكان الناس يشترون منه بغلة « الحناء » و « يعجنوها ويتحنون خاصة الأطفال » ، كما يذكر حكاية « بغلة عاشوراء » والقصة التي تروى حولها ، وأن النسوة كن يدعون لبعضهن بالخير ، فتقول الواحدة منهن للأخرى : ربنا يورعك ببغلة عاشوراء . لأن « بغلة عاشوراء كانت تناظر عندهم « طاقة القدر » وقد كانت هناك قصة تروى عن بغلة عاشوراء « وما جرى بصدها لامرأتين ، يقولون : « إن إحداهن جاءت بها بغلة عاشوراء وعلى ظهرها خرجا مملوءا بالذهب ومن فوقه رأس مقطوعة تقطر دما فلما رأتها أصيبت بالفزع وتناولت عمودا من الخشب وضربت البغلة وطردتها ، فتحولت البغلة بحملها إلى امرأة أخرى ، فلما أبصرتها صلت على النبي وتيسمت ورجحت بها وتناولت الرأس في رفق فقبلتها ومسحت دما بخرقه من الحرير وعطرتها ووضعتها بعناية ، ثم أفرغت الذهب وملأت الخرج « شعيرا » ووضعت على ظهر البغلة ثم وضعت فوقه الرأس المقطوعة بكل رفق وحب وصرفت البغلة قاتلة اندهى بارك الله فيك .

ويقال تعليقاً على هذه القصة : « وفيها من تهلى ويهلى لها الهلى » ، وفيها من تطرد رزقها بعمود » .

أي أن من الناس من يهلى إلى الخير فيسعد ، ومنهم غير الموفق الذي يحول بين نفسه وبين خيرها ، ويشير هذا إلى إيمان المصريين بالحظ أو « البخت المكتوب » .

ويستطيع الباحث أن يفسر هذه المعتقدات ويكشف عن دلالاتها ووظائفها في ضوء ما يقال حول الحسن والحسين من أحداث وحكايات : سقاء العشر .

من المعروف أن الحسين وآله كانوا قد ضيق عليهم وحوصروا وحيل بينهم وبين الماء حتى نال منهم العطش ، وأن الحسين قد استشهد « ظمأنا » وإشارة إلى هذا يأتي ذلك « السقاء » الذي يحمل

الماء الذي خرته الشهيد الحسين ، ويقلمه إلى الناس ذبا يغنيهم ويسدعهم وهم يحتفلون « بذكرى استشهاده » .

بغلة عاشوراء :

ترمز الرأس المقطوعة التي تقطر دما والموضوعة فوق خرجه الذهب إلى رأس الحسين التي دار حولها الكثير من القصص الذي يحكى ما جرى عليها وكيف انتقلت من مكان إلى مكان آخر إلى أن استقرت بمصر ودفنت في الموضع الذي أقيم عليه ضريح الحسين المعروف الآن . فهي تطوف على هذه الصورة تذكر الناس بما جرى وتحمل إليهم بركة الشهيد الكريم .

تعيد هذه الحكايات إلى الأذهان ذكريات استشهاد الحسين في صور تميز المشاعر وتبقيها حية مؤثرة ، وتقوى من أثرها فتربطها بقيم مادية تمثل في الذهب الكثير الذي يكون من نصيب المحظوظ ، وغنى عن القول أن هذه القصص تعمل على أن تظل تلك المعتقدات والمعاني حية ماثلة في نفوس الناس مما يعمل على استمرار الرموز التي تدور حولها .

الرقية والبخور :

هناك حكاية تداول وتقول : إن النبي عليه الصلاة والسلام ذهب مرة يزور ابنته فاطمة وحفيديه « الحسن والحسين » فوجدتها جالسة وإلى جانبها ولداها وقد ناما تحت الغطاء ، وكان مرأها مبهجا ، فاتحنى عليه الصلاة والسلام فحمل أحدهما ووضع بدلا منه حجرا ، وما أن أتم ذلك حتى جاءت إحدى النساء وكانت « حاسدة » فظفرت إلى الطفلين الناتحين . ولما انصرفت أمر عليه الصلاة والسلام السبلة فاطمة أن تكشف الغطاء فإذا بالحجر وقد إنخرق ، فقال عليه السلام لوبقى ولذلك لجرى عليه ماجرى على الحجر » .

لذا يقولون : إن « العين خرقت الحجر » ، ويرقون بدم عاشوراء « رقية الحسن والحسين » اللذين نجاها الله من شر حسد الحاسدة ، وهكذا تقوم كل هذه الحكايات بتقوية ارتباط الناس بذكرى الحسين وآل البيت وهو الدور الذي تؤديه هذه المعتقدات والحكايات .

الفنون الشعبية « خيال الظل » :

تفيد الدراسات التاريخية ، والأدبية أن « خيال الظل » كان من أحب الفنون الشعبية إلى المصريين في المصريين المملوكي والعثماني . وهو نمط من التمثيل غير المباشر كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس .

وكانت له تمثيلاته الخاصة التي كانت تعرف بـ « البابات » . ويصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور طريقة عرضها فيقول : أما طريقة عرض هذه التمثيلات فتلخص في عمل نماذج وأشكال من الجلد والورق المقوى على شكل عرائس وأشخاص ، وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث ينعكس ظل تلك النماذج على الستارة « ليراهم النظارة من الجهة الأخرى ، وفي الوقت نفسه يخفى

مقدم التمثيلية خلف الستارة بحيث لا يظهر له ، وتحرك النماذج بحصا ، وتعد العارشات التي تطلق علم حركة النماذج » .

ويصف الدكتور محمد وفول سلام اشار في خيال الظل في العصر المملوكي فيقول : وقد راج هذا الفن في مصر المسالك وكان له شأن كبير ، واستلهم الناس مادة للنهض والصحك ، وحملوه متفصلا لإبراز الميوس ومخاض السقا . أو للتعبس من مشكلاتهم في الحياة وهمومهم بطريقه ساخرة صالحة .

وقد ظل « خيال الظل » معروفا في مصر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . يقول الدكتور عبد الحميد يونس وهو يتحدث عن دار لخيال الظل التي كان يتردد عليها : « كانت هذه الدار تقوم بعد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة » .

ويشير إلى ما انتهى إليه أمر هذا الفن فيقول : « . . . ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها في القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة » .

أي أنه أخفى حين احتفت وظفته . يظهر بديله .

بابات خيال الظل :

تعرف تمثيلية خيال الظل بـ « البابات » - كما سلف القول - ولقد خلف « المخابلون » وهم القائمون بهذا الفن عددا من البابات لعل أكثرها شهرة بابات ابن دنيا : « طيف الخيال » ، « عجيب وغريب » ، « النسيم والصانع البهيم » . وابن دنيا شاعر عراقى موصلى المولد ، وجاء مصر في عهد الظاهر بيبرس الينقدارى وحمل في بداية أمره « كحالا » أي طيب عيون ، ثم نبغ في فن المخابلة . وتختلف الآراء حول باباته فيرى إبراهيم حمادة أنها تدخل حظيرة الأدب الشعبي ، ويرى الدكتور عبد الحميد يونس « أن بابات ابن دنيا على شهرتها . . . ليست فنا شعبيا ، لقد صدرت عن وجدان فردى أراد أن يثبت نبوغا في جميع فنون التميز لعصره ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبي لما فيها من المبالغة في السخرية والتعكم ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمى لا اعتلاى » .

البابات الشعبية :

وإذا كان الدكتور عبد الحميد يونس قد أخرج بابات ابن دنيا من دائرة الفن الشعبي ، فهو يشير إلى بابات أخرى رأى أنها تستوفي الشروط التي تجعلها شعبية منها بابة « التصالح » . ويقلمها الدكتور فؤاد حسن فيقول : « هذه مسرحية تعرض لآ صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري أو بمعنى آخر فنا من فنون الأدب العربي المصري في القرن السابع عشر . وتتناز عن غيرها بتعدد مؤلفيها ، فهي ليست من وضع مؤلف بعينه بل من تأليف ثلاثة . . . أما الفضل في تعريف العالم الحديث بها ف يرجع إلى العلامة المستشرق الألماني « كالا » .

تجرى أحداث هذه البابة على شاطئ النيل ، والشخصية الأولى

فيها فلاح يدهي «زيرقاش» مخرج حرق الزراعة ، وسندت في وجهه أبواب الرزق بطالع الظلمة وهو مكروب يشكو منه قاتلا :

بالطيف الصبح يا سوري السورى
يا كثر الجود يفتكك نصف من
حسن ظنك لك لا تفر فتوى
بما لى لا تخب لك حسن
بما لى أرض إسلامي شرفي
ما يكون الحد ولنا علف الفلاح
لو تزوج لى حمر ولا تفتت قوى
وتقلب فندان صلاح بلقالب
كل ما تلب في سوري الحد وزرع
يخسد قلى بزوض جربح
ان باب ضحك لصيتي رحمن
وقلعة فيها وقت السليح

وخلال ذلك يظهر له شخص يسمى «الحازق» ولما يعلم بحاله يشير عليه أن يذهب لصيد السمك من الليل .. فيرافقه ويذهب معا ويطلق «زيرقاش» النار إلى الماء فتعلق بها سمكة كبيرة تجلب الخيط بشدة وتكاد توقعه في الماء ، ولما يثقل في الصيد يشير عليه «الحازق» أن يستعين بمن يعلمه «الصيد» فيرافقه فيستدعي المعلم «المدهور» الحاج منصور شيخ المعاش .. يحضر شيخ المعاش ويرشد «زيرقاش» إلى ما ينبغي عمله . ويحاول «زيرقاش» يخفى في جوف السمك بحيث لم يبق منه إلا رأسه ، فيشد وهو بين فكي السمك :

قسروا أنظروا فلاح
جوا حنك تمساح

بامن رماك دهورك
قول لى على امرك
لما بقت لهفان
والسر منك باح
والسمع من عينك
يجرى وما طوفان

طول ملتي صباد
في صيدم معتاد
جته وأنا فرحان
ناربه بطنسي
فباطبعه واسبت

ويحمل «شيخ المعاش» على إخراج «زيرقاش» من فم السمك ليستعين به «واحد يبرى» و«رجال مغربي» وبعد صراع بين «البري» و«الرجال» يحمل «الرجال» عمله له يطلق البخور ويثول «عنفة» وأخيرا ينجح في إخراج الفلاح ، تقدم البابة صورة لما كان عليه حال المجتمع المصري في أواخر القرن السابع عشر ،

يظهر فيها الفلاح المسكين الذي «فات الفلاحة» وراح يبحث عن حل آخر ، فعمل بصيد السمك فوقع في فم السمك فكانه كما يقول الشعبي «طلع من نفرة وقع في حديرة» . ويمكن اتخاذ الفلاح كما يمكن أن يكون السمك رمزا ، وقد نكون صعوبة إتقانه كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس قد يشير هذا كله إلى «التشديد» التي كان يعانيها المصريون ، وقد يكون الاتجاه إلى «الرجال» المغربي رمزا إلى أن الحل كان فوق قدرة الناس العاديين يرى الدكتور/ يونس . «يزيد هذا الرأي ما جاء على لسان «المغربي» وهو يعرض عمله إذ يقول :

دق لبرك لى من زمان الفلاح
ونما مسمى رحل يفتنى سراج
ومن عدم الإنصاف لل

فهو يعرض بالزمان وما فيه من قبائح وظلم ، وفضائح .. وهكذا صور «خيال الظل» أحوال المصريين الفقراء في الـ المملوكي ، وعكس همومهم ومشاكلهم ، إذ كان منهم المحجب «يجدون فيه المتعة والتسلية والتفكير» .

والجدير بالذكر هنا أن هذا الفن كان قد بدأ في مصر بد استقرابية داخل قصور الحكام قبل أن يتزل إلى الشعب يقول الدكتور / عبد الحميد يونس : «ويذهب العلامة أحمد تيمور» أن أقدم ما وصل إليه علمه عن اشتغل من العرب بخيال الظل أنه كان من ملامى القصر بمصر إبان العصر الفاطمي ، ومعنى ذلك أن هذا الفن إنما بدأ استقرابيا في الديار المصرية وأنه نزل عن قمة الهرم في الكيان الاجتماعي إلى الصورة التي أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبيا .

وتقول الروايات أن عددا من سلاطين المماليك كانوا من عشاق هذا الفن «فقد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملامى عندما حج عام ٧٧٨هـ» .

كما يقال : أن السلطان سليم العثماني «لما كان بالمقياس ، أحضر في بعض الليالي «خيال الظل» . فلما جلس للفرجة ، قيل : إن المخاليل صنع صفة باب زويلة ، وصفة السلطان طومان باي لما شق عليه ، وقطع به الحيل مرتين ، فأنشراح ابن عثمان لذلك ، وأنعم على المخاليل في تلك الليلة بشماتين ديناراً ، وخلع عليه قفطانا محملا ذهباً ، وقال له : «إذا سافرتنا إلى أسطنبول فامتنع معنا لتخرج لنا على ذلك» .

هكذا كان فن «خيال الظل» من الطوعية بحيث يستجيب لمتطلبات مختلف البيئات والمستويات ، ويعكس شتى الأحداث والوقائع .. وقد ظل يقدم لأبناء الشعب المصري المتعة والتسلية والمتنفس في الأغراض والمقامى ودور العرض الثابتة إلى أن ظهر فيه «الصور المتحركة» فأخذ دوره فانزوى ثم ما لبث أن اختفى تماما .. وهذه من سنة حياة المائدة الفلكلورية .. كما سلف القول .

الادب الشعبي : «القصص والسير الشعبية»

نعد القصص والسير الشعبية من أبرز أشكال الأدب الشعبي ، وأوسعها شهرة ، ولهذا أثارت اهتمام جيل الرواد من أساتذة ودارسى الأدب الشعبي في مصر ، فأولوها عنايتهم ، فدرست الأستاذ الدكتور/ سحر القلماوى «ألف ليلة وليلة» ، ودرس الأستاذ الدكتور/ عبد الحميد يونس ، سيرتى «الظاهر بيبرس» و«الهلالية» ودرست الأستاذ الدكتور/ نبيلة إبراهيم ، سيرة «الأميرة ذات الهمه» ودرس الأستاذ الدكتور/ محمود ذهنى ، سيرة «عتره» .

ولقد أسهمت دراساتهم القيمة إسهاما عظيما في إلغاء الضوء على هذه الأعمال ، فأبرزت قيمتها الفنية والأدبية المرتفعة كشكل من أشكال الأدب الشعبي من ناحية ، وألقت الضوء على أعمق المجتمع المصري العربى ، وأكملت صورته التي كان ينظر إليها من منظور الأدب الفردى «الرسمى» أو «الفصحى» فقط ، من ناحية أخرى .

ولقد ظهر عدد من هذه السير واكتمل في المصريين المملوكي والعثماني : «الظاهر بيبرس» ، «سيف بن ذى يزن» ، على الزين المصري ، كما اكتملت قصص وسير أخرى مثل «ألف ليلة وليلة» و«الهلالية» أو «اتخذت صورتها الأخيرة» .

ولقد كان ظهور ما ظهر من هذه السير واكتمال ما اكتمل منها ، مظهرا من مظاهر بروز الشخصية المصرية في هذين العصرين ، يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس : «لقد تسلمت هذه البيئة المصرية سيرة بنى هلال وغيرها من السير ، بعد العصر الفاطمي ، أو بعبارة أوضح ، بعد أن أصبح السلطان في يد غير العرب ، ولهذا دلالة على تلك الخصيصة العامة التي نريد أن نثبتها ، فإن الشعب المصري وقد تم استعراجه وإسلامه ، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيته ، المحتاج في الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية ، ودفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها ، تصلح للترجمة عن مشاعره القومية ، وهي كما نعلم ملونة بالعروية فامتد إلى عتره ، وسيف ابن ذى يزن ، والوزير سالم ، وبنى هلال» .

ويقول الدكتور/ عبداللطيف حمزة : «إن العصر المملوكى بنوع خاص هو العصر الذى تبلور فيه الأدب الشعبى ، وسار هذا التبلور جنبا إلى جنب مع تبلور الشخصية المصرية برمتها ، فلأمر ما إذن برز الأدب الشعبى في عصر المماليك ، ولأمر ما كذلك ظهرت النسخة الكاملة من قصص ألف ليلة وليلة ، وأكثر الألوان الأخرى من الأدب الشعبى» .

ولقد كانت هذه السير «الغذاء الفنى للمجتمع المصري بأسره على اختلاف درجاته ومنازعه» كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس وذلك حتى وقت ليس بالبعيد .

يصف «لين» رواية تلك القصص والسير كما شاهدتهم حين زار مصر فيقول : «فالقصاص يفتشون مقاهى القاهرة وغيرها من المدن في

ليالى الأعياد الفنية خاصة ، ويسلمون الناس براعة تحلب القلوب» .

ويعد طبقاتهم فيقول : «والشعراء أكثر طبقات الرواة عددا ، وهم يسمون أيضا «أبو زينة» نسبة إلى موضوع روايتهم «أبو زيد» وهم في القاهرة خمسون تقريبا ولا تخرج روايتهم عن سرد وقائع أبى زيد الهلالي ... ويروى الشاعر دائما من الذاكرة ، فلا يستعين بكتاب ، وهو ينشد ويعزف بعد كل بيت بعض نغمات على رباب الشاعر» .

ثم يذكر طبقة أخرى فيقول : من رواة القصص أيضا طبقة تتميز بنسبة خاصة «المحدثين» .. وهم من حيث العدد يتلون الشعراء ، ففى القاهرة ما يقرب من الثلاثين ، والمحدثون يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر أو «السيرة الظاهرية» ومن ثم يسمون «الظاهرية» وهم لا يستعينون فى روايتهم بكتاب ثم يقول : «فى القاهرة طبقة ثالثة من الرواة يسمون «عنترة» أو «عترية» والمفرد «عترى» . غير أنهم أقل عدد بكثير من أى طبقة من الطبقتين السابق ذكرهما ، وعندهم الآن - إذا صح ما أخبرت به - لا يزيد على ستة ، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع روايتهم «سيرة عتره» ، ويستعين العنترة بالكتاب فلا يروون من الذاكرة ، وهم ينشدون الشعر ، ولكنهم يقرءون الشعر بالطريقة الدارجة ولا يستعملون الرباب» .

ويروى العنترة كذلك سيرة ذات الهمه ، وسيف بن ذى يزن ، وألف ليلة وليلة : ويكشف «لين» عن أمره أهميته هو أن «العنترة» كانوا يروون سيرة ذات الهمه ، وسيف بن ذى يزن ، وألف ليلة وليلة . فى وقت سابق على الوقت الذى زار فيه مصر فيقول : «العنترة لا يقصرون روايتهم على سيرة عتره . فقد قيل إنهم جميعا ينقلون القصص أحيانا من سيرة المجاهدين» ، وتسمى عادة «سيرة دلهمه» أو «ذى الهمه» وهو اسم لبطلة القصة ، ومنذ سنوات مضت كثرت رواية هؤلاء لقصة «سيف اليزل» وهو كتاب جامع لقصص مدعشة ، كما أنهم يقصون قصص «ألف ليلة وليلة» .

ويعلل «لين» انصراف الرواة عن ألف ليلة وليلة وسيف فيقول : «واعتقد أن ترك الرواة لهذين الكتابين يرجع إلى ندرة النسخ التي يصعب الحصول على أجزاء منها أيضا ، فالتسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إذا وجدت تباع بثمان باهظ ، وليس فى طاقة الراوى أن يدفعه ، وأشك أن يكون اختيار الرواة لقصص أبى زيد ، والظاهر وعتر وذى الهمه لأنها أفضل من ألف ليلة وليلة ، ولكن من المؤكد أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم شعور بدوى فيتهجون لسماح قصص الحرب» .

يكشف «لين» فى هذا الوصف لرواة «القصص الشعبية» ، وما كانوا يقومون به من دور فى حياة المصريين الفنية والاجتماعية .. عن أمور مهمة تصل بالسير الشعبية كشكل من أشكال الأدب الشعبى ، وتلقى الضوء على تطورها ، وتساعد على فهم ما انتهت إليه :

مصر في السير الشعبية العربية

بقلم : محمد رجب النجار

وأدب الشعب البطولية . على نحو يتجلى معه هرم الحدث القصصى أو التاريخى (البداية - الذروة - النهاية) وهذا ليس محل مصادفة ان تنسب سيرة سيف وسيرة بيبس إلى الأدب الملحمى (فروسية السيف) على حين تنسب سيرة على الزريق إلى أدب الشطار (فروسية العقل والحيلة) .

وإذا كانت سيرة سيف أو ملحمة النيل سوف تجرى أحداثها في عصور « اسطورية » موعلة في القدم مؤكدة عروية مصر قبل الاسلام فإنها سوف تتوقف في معالجتها الفنية عند أربعة محاور أساسية هي :

1) نشأة مصر ، جغرافيا وحضاريا ، وهذا المحور يستوعب الميراث الاسطوري الفرعوني والاسلامى ، الذائع عن مصر ونيلها ، قبل الاسلام وبعده ، فيما سوف تسميه بالجغرافيا الفلكلورية أو الفلكلور الجغرافى المصرى . وخاصة ما يتعلق منه بفلكلور النيل ... البحر الأعظم أو المقدس عند قدماء المصريين وهنا تناهى اسطورة ايزيس وأوزوريس في سيرة سيف ، إذ يلعب سيف دور أوزوريس الإله الطيب ورب الزراعة . الخ ، أما الحكيمه عاقلة فهي ايزيس ... وزواج سيف من أبتها الاميرة طامة (الطمس) ليس الا امتلاكا لإلهة الخصب والثمار ومصادره مثلما كان زواجه من الملكة شامة الخضر (إلهة الماء) بنت ملك الحبشة امتلاكا لمنابع النيل ، وقد لعب الخضر - بكل رموزه الاسطورية والدينية والشعبية - دورا اضافيا في هذه الاسطورة ... فقد كان الى جوار الحكيمه عاقلة في نصرة سيف وانقاذه حتى تمكن من الحصول على كتاب النيل ، ومن ثم زواجه ، الذى كان مجرد التفكير فى الوصول اليه حلما مستحيلا ... ويصبح سيف بحصوله على هذا الكتاب صاحب النيل تماما مثلما كان أوزوريس صاحب النيل فى الاساطير الفرعونية . ويرتبط بفلكلور النيل

يكاد يتفق الفلكلوريون العرب على أن السير الشعبية العربية قد اكتملت فنيا وموضوعيا - أواخر العصر المملوكى فى مصر ، وانها اكتسبت روحها القومية وطابعها الملحمى فى البيئة القاهرية تحديدا . وعلى الرغم من أنه لا تخلو سيرة من سيرنا الشعبية من ذكر لمصر - فتحا وتحريرا وتمجيرا - فإن مصر تنفرد وحدها - من بين سبع سير شعبية ظلت حية حتى وقت قريب - بثلاث سير كاملة ، تمثل فى مجموعها قصة مصر عبر المكان والزمان وهى سيرة الملك سيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبس وسيرة على الزريق المصرى ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكى - فى مجموعها وتكاملها وترابطها قصة مصر العربية الاسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبى المصرى ، مبدعها ومتلقوها . إذ تتمحور سيرة الملك سيف حول ميلاد مصر جغرافيا وحضاريا حيث (البداية) كما تتمحور سيرة الظاهر بيبس حول عظمة مصر المملوكة إبان مرحلة الزعامة والبطولة حيث (الذروة) على حين تتمحور سيرة على الزريق حول عقربة المقاومة الشعبية المصرية إبان مرحلة الحكم العثماني حيث (النهاية) وهى النهاية التى تصادف ونهاية الأبداع الشعبى الملحمى العربى .

هذه السير الثلاث ، بما تمثله من مراحل تاريخية ثلاث لمصر (النشأة والتكوين - الاستقلال والزعامة - الاحتلال والسقوط) تستوعب قصة مصر كلها . مصر الفرعونية ، مصر القبطية . مصر العربية الاسلامية ، كما يراها ويرونها الشعب المصرى فى تراثه الملحمى

يعنى هذا فى رأى الباحث أن « السيرة الهلالية » وه الظاهر كانتا حينئذ ، تتداولان شفها ، وكان لهما جمهور واسع يقبل على إلهما ، أى أن الطلب عليهما كان مرتفعا مما جعلها حينئذ الرواة لكثرة ترددهم لهما .

وإن سيرة عترة كانت قد قل الطلب عليها وتقلص ميدان وتضاءل جمهورها فقل ترديد الرواة لها فانسحبت من ذاكرتهم إلى التدوين ، حفاظا عليها من الضياع أما القسم الثانى من الأدب انصرف عنه الرواة ، فهى التى فقدت سمة التداول الشفهي لقلتها عليها فانتقلت إلى التدوين .

والجدير بالذكر هنا أن « السيرة الهلالية دون غيرها » ظل يقبل عليها فئات من المصريين إلى وقت ليس بالبعيد ، الأمر جعل الأستاذ الدكتور/ عبدالحميد يونس يقول : « إنها - ما عاشت الذاتية المصرية .

يستعرض الانبثاء أن السير التى ذكرها كانت تنقسم قسمين : قسم كان يروى ، وقسم كان الرواة قد انصرفوا عنه . ويبدو من حديثه أن القسم الذى كان يروى تغاوت عدد رواته من سيرة إلى أخرى ، فرواة الهلالية أو « الأبو زيدية » كانوا خمسين ، وه الظاهرية « أو رواة « سيرة الظاهر » الذين عرفوا بـ « السحنيين » كانوا ثلاثين ، أما العناترة « رواة سيرة عترة » فكانوا مئة - فى القاهرة كما هو معروف - والأمر الحلفت فى هذا القسم أن الرواة « الأبو زيدية » وه الظاهرية « كانوا يروون من الذاكرة ولا يرجعون إلى نص مدون ، وأن « العناترة » كانوا يروون من كتاب .

ويميل الباحث إلى الربط بين ارتفاع عدد الرواة « الأبو زيدية » وه الظاهرية « واعتماد أولئك الرواة على ما وعته ذاكرة كل منهم من السيرة التى يروونها ، أى الرواية من الحافظة ، والربط بين قلة عدد الرواة « العناترة » وما كان من اعتمادهم على نص مدون « كتاب » ، إذ

أبو زيد هلالى حجارى س رافع



أساطيره الساحرة قصص وأساطير أخرى أكثر سحرا ترتبط بتلك المدن التي أنشئت على ضفتيه، لنشع منها أولى أشعة الفجر الحضارى للبشرية كلها (فيما يعرف بفلكلور المدن ونشأتها ومعمارها وآثارها ومفاخرها وقضائها... الخ).

(ب) مصر والتحول الحضارى: تحكى السيرة كيف تحولت مصر من المرحلة الرعوية الى المرحلة الزراعية، حيث النيل هو مصر، وهو المعلم الأول للزراعة والحضارة معا. تحكى السيرة أيضا كيف انتقلت مصر من حضارة الصحراء الزائلة والمؤقتة الى حضارة الوديان الدائمة والثابتة، ومن مرحلة المعتقدات الوثنية او التعددية الدينية الى مرحلة التوحيد... والدين السماوى، ومن عصر الكهنة والسحرة والملوك الى عصر النبوة الحقة والحكام والملوك البشر فقط.

(ج) قصة تعريب مصر: لغويا وسلايا أو جنسيا ودينيا حيث التعريب هنا مضمون ثقافى مثلما هو مضمون سلالى اجتماعى بفضل الموجات السلية الكبرى التي هاجرت الى مصر... مثلما هو مضمون روحى. وبذلك أصبحت مصر- منذ ذلك الوقت البعيد- جزءا لا يتجزأ من العالم العربى، وتلح السيرة على هذه الخصيصة لتؤكد قومية مصر العربية.

وهذا يعنى- فى التحليل الأخير- أن تعريب مصر، تاريخيا سابق على بداية الفتح العربى والعصر الاسلامى. وأنه قديم فى مصر، وإن كان الفتح نفسه هو الخطوة الحاسمة تاريخيا، ومن الاهمية بمكان أن تشير الى أن السيرة سوف تتجاوز كذلك الفروق العرقية والثقافية بين السامين والهاميين وتنتهى الأمر بالتصالح بينهما، بل متصيح مصر نفسها هي هذا الجسر الانتقالى بين أبناء سام وأبناء حام... وعندئذ تبطل دعوة نوح، الواردة فى بداية السيرة.

(د) مصر ومسئوليتها القومية: دفاعا عن الوطن العربى الكبير وتحقيقا للوحدة القومية بحكم ميراثها الجغرافى والتاريخى والبشرى والحضارى، لهذا لاغرو أن يكون جناحا مصر من السيرة هما اليمن جنوبا، والشام شمالا، أما هي فتحت القلب أيضا وشريانها، قدرا ومصبها... وإذا كان الجناحان فى آسيا (البد الأسيرى لمصر) فإن الجسم سرمد فى افريقيا (مؤكد البعد الافريقى لمصر) دون تناقض بين الثقافة والجغرافيا.

أما السيرة الثانية التي ستوقف هذه الدراسة عندها، فهي سيرة الملك الظاهر بيبرس التي تجرى حوادثها وتدور وقائعها بعد الاسلام- حيث لا انقطاع تاريخيا أو ثقافيا بين هذه السيرة وما قبلها- وهي السيرة التي نتحدث عن «مصر الاسلامية» منذ أن ودعت مصر- شرعا- دور بغداد عمليا- أيام الأيوبيين- سياسيا وعسكريا وحضاريا وثقافيا وعلميا... الخ، مرددا بالمعنى المملوكية، فالعثمانيين، فأسرة

محمد على... فهي من هذه الناحية تغطي حقبة تاريخية كبرى من مصر مصر الاسلامية تقريبا، وفي هذه السيرة يتجلى الدور التاريخى لمصر الاسلامية المستقلة لا التابعة- وإن أحنف الحروب التاريخى الفاصلة التي شهدتها المعصور الوسطى، على الجبهة الاسلامية، وأغنى بها الصليبيات والمغوليات، كما تتجلى عظمة مصر المملوكية فى بعديها الاساسيين العروبة والاسلام، العروبة باعتبارها مضمونا ثقافيا فحسب، لا عرقيا ولا جنسيا، والاسلام باعتباره مضمونا سياسيا، أو بالأحرى سياسيا، تبريرا لوصول سلاطين المماليك- غير العرب- إلى مدة الحكم فى البلاد العربية، وتوحيدا للمصفوف فى أشرس المعارك التي شنت على مصر، وتوحيدا للمصفوف للمعركة العدوان العالمى فى أشرس الحروب التي شنت لذلك وعلى مصر والمسلمين باسم الصليب والصليبيات تارة أو باسم المغول والوثنيين المتحالفة معهم ومع الصليبيات تارة أخرى، من قبل الغزاة على الجبهة الاسلامية الى الأبد... وتتوقف هذه الامور عند معبرين أساسيين:

(أ) محور الجبهة الداخلية- وفيه يتحقق- لا مرة فى أدام الملحمية، مجتمع الكفاية والعدل... أو مجتمع العنا الذى يحلم به كل مصرى وعربى فى يوتوبيا... وفيه أبا تتجلى عبقرية الشخصية المصرية، ممثلة فى هبة ابن البلد الاصيله باعتباره مواطنا أصليا مقابل الأنماط النية أو الوارة من الأتراك والشرس والمغول والفرنجة والأرناؤ... الخ

(ب) محور الجبهة الخارجية: الذى تتجلى في عظمة مصر المملوكية دفاعا عن الاسلام والمسلمين، ويتحقق خلاله دور مصر القياى: التاريخى والسياسى والعسكرى كأعظم ما يكون، دون أن يغمط ذلك الدور التاريخى لمصر دور الشعوب العربية الأخرى، مثل فداوية الشام، ورجال البحر المغاربة... الخ.

وسوف نرى أن سيف بن ذى يزن- فى السيرة لا التاريخ هو منشئ مصر الزراعية فهو الذى اصطنع نظام الري بعد تحويل مجرى نهر النيل إلى مصر وهو اصطناع حضارى فى المقام الأول، فهو الذى علم مصر الحضارة والنظام والقانون، وهو الذى فجر التاريخ والحضارة فى مصر دون سواها لأول مرة، وسوف نرى سيف السيرة لا التاريخ أيضا هو الذى يقوم بتعمير مصر، وتعريبها، لغويا ودينيا وجنسيا... فهو من هذه الناحية أبو مصر العربية قبل الاسلام، على حين أن بيبرس- بفضل انتصاراته التاريخية العظمى فى عين جالوت وغيرها- يتحول من مملوك تابع إلى سلطان أعظم ويتحول معه مصر من مستعمرة تابعة إلى دولة مستقلة وإمبراطورية كبرى... لهذا لاغرو أن يكون هو أبا مصر الاسلامية المستقلة وعلى يديه تحققت أعظم أمجاد مصر وقسمها التاريخية عسكريا وسياسيا- وعاشت عصرها الذهبى ماديا وحضاريا وعطوليا- وبلغت مرحلة النضج والزعامة على أيلامه... وكانت من قبل مستعمرة تابعة تمر بأطوار نشأتها الاسلامية حتى اذا انتهى عصر بيبرس وكبار السلاطين المماليك جاء عصر صفار السلاطين الذى انتهى بسقوط مصر- والعالم العربى- أمام جحافل العثمانيين بقيادة سليم



نماذج من الرسوم الشعبية التي تسجل السيرة... والقصص الشعبي





نماذج من الرسوم الشعة التي سجلت سيره وعصره

المعنى المصرية على ضفتي النهر ، تعمير مصر ، تحرير مصر .
الخ . والسيرة في رأى معظم الباحثين سيرة متأخرة نسبياً ، فهي تعود
في تأليفها إلى القرن الرابع عشر استناداً إلى وجود بعض الشخصيات
التاريخية التي لعبت دوراً أساسياً في السيرة مثل شخصية سيف أرعد
ملك الحبشة واستناداً إلى وجود بعض الوقائع التاريخية في السيرة أيضاً
أهمها تحالف الملك الحبشي - وكان مسيحياً - وأبيه من قبل مع
الصليبيين ضد مصر ، وتهديدهما بقطع ماء النيل عن أرض مصر سنة
١٣٢٥ وتحويل مجرى نهر النيل حتى تموت مصر جوعاً وجفافاً زاعماً أن نيل مصر
الذي به قوام أمرها إنما مجرى من بلادى ، وأنا أسده ، ويتكرر هذا
التهديد ثانية عندما نجح الأقباش في شن غارة وحشية على أسوان سنة
١٣٨١ م . . . ومثل هذا التهديد وغيره هو الذي عكست السيرة في ضوء
خوف مصر البالغ على نيلها الذي جعلت تدفعه إلى الوادئ تدفقاً علو
قدرها أى منحة الهبة لا تخضع لإرادة بشر مهما كان جبروته (الحق)
الجغرافيا الطبيعية ذاتها تحول دون تغيير مجرى النهر إلى خارج
مصر) ، ولكنه الخوف من الجغرافيا السياسية التي يمكن - في عصر
المجتمع الشمسى - أن تحول دون مجرى مياه النيل إلى أرض مصر
بفعل فاعل حائد - ومن هنا تبتدى السيرة بنصبه مبكرة على
وزير الملك فدى يزن نفسه « وأعلم يا ملك الزمان أن هؤلاء الحبشة
والسود أن لا بد أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام . . . وأنهم يخافون
على مجرى النيل من نزوله إلى الأرض - الوطنية خوفاً أن يزل إلى
مصر ، فهم جاعلوه على قدر أرضهم وإذا قاض يجعلون له تصاريه
فيها إلى الربع الخراب ، وأنهم لا يعملون عملاً إلا باذن الحكماء
وهذا هو الصحيح والأمر الرجح » .

تشير نبوءة ميلاد البطل سيف إلى دوره الملحمي في السيرة - م
بين ما تشير - إلى أن « على عهده يظهر دين الاسلام . . . وفي أيامه
يكون عمار مصر » إذ يجرى بها باذن الله النيل المبارك على يديه .
وأن اقليمها يبقى مدى الدهر غامراً ، وسوف يسكنها العرب .

وتعنى الحوادث ويكر البطل الموعود ، وتعتقد الأحداث ويص
لزاماً عليه أن يأتي بكتاب النيل مهراً للملكة شامة بنت الملك أفرح
الذي تبناه يوم كان لقيطاً غريباً مجهول النسب عديم الانتماء . . . ويكون
المحصل على هذا الكتاب أعظم فصول السيرة إحتفاء بالمغامرات
وعجائب المخلوقات والموجودات التي تنتهى باكتشاف منابع النيل
ورشق مجرى نهر النيل إلى مصر لأول مرة . . . وتحقق النبوءة وتفتح
البلاد ويصبح سيف « الحاكم على هذه الأقطار وسائق النيل من بلاد
الحبش إلى أرض - الأمصار » .

ولكن ما هو كتاب النيل ؟

(قال الراوى) . . . وكان هذا الكتاب هو معبود أهل مدينة قير
ولم يعرفوا لهم معبوداً سواه ، واعتقادهم أنه هو الذي يجلب لهم النيل
ويجرى المياه ويوزعون زرعهم على الأرض والماء وسقيه ، فمن ذلك
يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم وكلما يستهل الهلال يدخلون عليه
ويسجدون قدامه دون رب الأرباب الملك التواب ، الذي أنزل المطر
من الغمام والسحاب ، وخلق آدم من تراب . وذلك الكتاب موضوع
في صندوق من خشب الأبنوس الأسود ومصفح عليه بصفائح الذهب

الأول - وعنده فقدت مصر دورها الرياى والقيادى والبطولى وتحولت
إلى مجرد أمانة أو مستعمرة عثمانية هاشمية ، فكان أن نجح عليها
ديجور حضارى وهيب ، لتدخل بعد ذلك في مرحلة « البيت »
التاريخى الذى استمر قرابة ثلاثة قرون . ولم تنف منه إلا على أصوات
مدافع نابليون بونابرت سنة ١٧٩٨ . ولذا كان من الثابت تاريخياً أن
هذه المرحلة - من البيت - لم تشهد ضرباً من المقاومة الرسمية
للخلاص من نير الاحتلال العثماني ، فاتها - أى هذه المرحلة - قد
شهدت ضروباً متأنقة من المقاومة الشعبية لا يمكن إنكارها تاريخياً . .
ومى التي انعكست في أدبنا الشعبية لتبلغ لنا - آخر الأمر - سيرة
عظيمة وفريدة ، وهى سيرة على الزيق المصرى لو سيرة المقاومة
الشعبية المصرية ضد الاحتلال وضد كل قوى الظلم والفقر التي جاءت
فى ركب هذا الاحتلال ، وقدر لها أن تسيطر على مفاهيم الحكم فى
مصر ، ولهذا لا غرو أن تتكامل سيرة على الزيق مبكرة مع بداية
الاحتلال العثماني لمصر والعالم العربى مباشرة . وهى بذلك أيضاً
تكون آخر سيرة شعبية تجود بها الفريضة الشعبية المصرية فى مجال
الإبداع الملحمى العربى لتدين هذا السقوط السياسى والعسكرى
والحضارى ، وتدعو إلى مقاومته والثورة عليه لتحرير البلاد من نير
الاستعمار التركى (المحم) وصلاتهم من المعاليك خاصة الذين تولوا
أمور البلاد الأمنية والإدارية والمالية دون وزع من ضمير أو رقيب أو دين
أو خلق وتحمل من بظلمها رمزا لإحلام المجتمع الشمسى وأملتى
المستضعفين والمعتدين فى التحرير من كل قوى الظلم والفقر
والعنوان ، ومثراً بحياة جديدة قوامها العدل والحرية والمساواة ،
ففس أقداس المجتمعات الشعبية العربية والمقهورة ، على امتداد
الزمان ، واتساع المكان . ولهذا ليس محض مصادفة أن يرقى
المجتمع الشمسى ، بواحد من العيان أو الشطر إلى درجة البطولة
الملحمية فى الإبداع الشمسى العربى هو على الزيق المصرى شأنه فى
ذلك شأن عثمان من الحبلى (البطل المساعد فى سيرة الظاهر بيبرس
والحبلى هنا رمز لمصر الولادة أبداً) وكلاهما من « أبناء البلد » ومن
البيت القاهرة تحديداً .

هذه هى سيرة مصر - فى إيجاز - فى السيرة الشعبية العربية ، أنها
سيرة السير . . . لنبدأ فى عرض ما جملناه :

أولا سيرة الملك سيف أو ملحمة النيل لسراة نى الفلكلور الجغرافيا المصرى والموروث الاسطورى حول نشأة مصر ونهرها المقدس

سيرة سيف بن فدى يزن سيرة مصرية ، خلفاً وإبداعاً ، على
الروح أساساً من نواتها التاريخية الجنية المتمثلة فى شخصية بظلمها
سيف ، وهو أساساً بطل من أبطال التحرير فى العصر الجاهلى -
وتجلى مصرتها فى ملحورما وتضايهاها الأسابية : نهر النيل ، انشاء



الأحمر ، والصندوق موصوع في ثابوت من خشب الساج ومصنف مصفاتح فضة وموصوع عليه مقام عال من الذهب ، وعليه ستارة من الحرير الملون وصفي عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض وبانها من الحديد الصبي . وأفضالها من الحديد والفولاذ (الصلب) ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون لا يمس عليها أحدا ولا يفتح القبة أحد سواه وكلما يستهل الهلال يحضر أكابر البلد جميعا والوزراء مع الأمراء ، والبواب والحجاب وكل من له طرف في المملكة فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك فيأتي الملك ويفتح باب القبة ويفتح بعينه باب الثابوت ويطلع الصندوق ويفتحه ويظهر إلى الكتاب ويسجد له دون رب الأرباب فإذا فعل ذلك وراء أرباب دولته سجد يعلمون أنه سجد لذلك الكتاب فيسجد أرباب الدولة جميعا إقباعا لسجد الملك . وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون فنظر الرعايا محرومهم ، فيسجدون جميعا فيما لهم . . هذا اعتقادهم في الكتاب ، الذي يحلب لهم النيل ويجري المياه ، وقد جاء في هذه السيرة أيضا أن الكتاب له كرامات ظاهرة ومن جعلتها أنه يحفظ نفسه من الغريم ولو كان ملكا حاربا (جسيم) .

وأن الملك قمرون كان يقول : ويعتقد أن الكتاب هذا يأخذه ملك عظيم ويجري به النيل الجسيم ومنه تروى أرض وأقاليم ويضي به ملك مستقيم . . وهذا يعني - في المحصلة النهائية - أن الكتاب مقدس لأنه مرتبط بمحمود مقدس هو النيل ، عند الشعوب التي تروى من مياهه ، وقديما عند المصريين ملوكهم باعتبار الملك سيد النيل ، كما عبد الفراعنة النيل مثلا في أوزيريس وخنوم .

أما الصندوق الذي يقع الكتاب فيه ، فيذكرنا بأصح الشاهد عند الأقاط فقد كانوا يضعونه في صندوق ويعتقدون أن النيل لا يفيض إلا إذا فتح الصندوق وألقى الأصح فيه بين مظاهر التوقير والحفاوة ثم يعاد الأصح إلى الصندوق ليتظر العام التالي

أما الآثار الحربية والقبة الرخام والكرامات فهي مظاهر ومعتقدات إسلامية تداخلت مع الرواسب الفرعونية والقبطية لنصع كتاب النيل على أن كلمة (كتاب) هنا تذكرنا بكتاب عمر بن الخطاب المشهور الذي أرسله ردا على كتاب عمرو بن العاص إليه ، بشأن العروس (أسطورة عروس النيل التي كانت تلقى في النيل سنويا) .

فمصر رضى الله عنه لم يكتف بالرحر والمنع بل كتب كتابا ، ليلقى في النيل على نحو ما هو معروف . من هذا كله نرى أن الحيوط كانت بين يدي القاصي ، الشعبي ، وكل ما فعله أنه أمسك أطرافها ونسج منها قصة (كتاب النيل) .

إما قصة إكتشاف منابع النيل - في السيرة - فقد استوعبت القصص والأساطير الشعبية الإسلامية مع الرواسب الأسطورية الفرعونية والقبطية إلى جانب بعض قصص الأساطير ، لتصب كلها في مجرى واحد غاية - في المخيلة الشعبية إكتشاف منابع نهر النيل التي ظلت لغزا محيرا آلاف السنين ، وقبل الوقوف على تصور المخيلة الشعبية لصابغ النيل ثمة ملاحظة مهمة أولدها المسمودى ، حول نهر النيل قلدا هو اسمه - اليم - قل الإسلام بمعنى البحر لا النهر ، وإذا هو بعد الإسلام (تعريب مصر) يسمى بحرا أيضا مع أنه في الحقيقة نهر ،

ثم يقول المسمودى معلقا وموافقا : . . ليس في أنهار الدنيا نهر يسبحرا غير نيل مصر لكبره واستبحاره ، والنيل مرة ينبج من تحت - المتهم من الجنة - كما جاءت بذلك أخبار الشريعة ، وهو نهر الد في الجنة كما يروى النورى في شرح مسلم وهو « سيد أنهار الد » ولأن مادته تتحد من الجنة ، فهو « نهر مبارك » بل مقدس . انه ابجاز أشرف أنهار الدنيا في التراث الجغرافى والدينى عند العرب . المصريين . . وهو أمر لا يختلف كثيرا عن التصور الشعبى لد ومابعه ، ومن ثم كان فضل إكتشاف منابع النيل بكل ما يحيطها غموض وربة وسحر وخوف وعجز . . الخ فضلا عن أمتع نص السيرة وأكثرها إثارة ومغامرة على الإطلاق وإن كان يعنينا منها هذه الجزء الذى يتعلق فقط بالموروث الجغرافى والفلكلورى وكذلك الأسطورى في التراث الشعبى .

ولعل عودة واحدة إلى معاجم البلدان وخاصة معجم ياقوت الحموى والتراث الجغرافى مثل مسالك الأبصار للمعمرى أو الموسوعات العربية القديمة ، وخاصة مروج الذهب وصبح الأعشى ونهاية الأرباب ككتاب الفضائل ، مثل : كتاب فضائل مصر المحروسة لمعمر محمد بن يوسف الكندى وأخبار مصر لابن الميسر ، وبعض كتب التفسير تؤكد حقيقة مؤداها أن المخيلة الشعبية - في المصور الإسلامية الوسيطة - لم تكن تختلف كثيرا عن مخيلة المتعلمين أو المخيلة العلمية . . حيث تتداخل الأساطير العلمية والشعبية والدينية وتلتقى عند القبة وتتفق على لون الماء وطعمه ورائحته . . الماء الذى يغرق اللبن نصوعا والصل حلاوة والمسك شذى وعطرا . . أنه الماء الذى ينحدر منه النيل ، من تحت القبة فوق الجبل العالى . . هناك حيث النهران الظاهران والصلاة على ملة الخليل إبراهيم عليه السلام والياقوت ووهج الليمان والظفر بالوصول إلى المنبع في السيرة كلها أمور تتفق كثيرا وقصة (حائذ بن سالم) التي وردت تارة في الأساطير الإسلامية - (الأساطيريات) أو الفكر الدينى الشعبى وتارة في الفكر الجغرافى القديم (مروج الذهب) مما يعنى أن القاص الشعبى كان على معرفة وثيقة بهذا الموروث الفلكلورى الجغرافى المتعلق بمصر ونيلها على نحو يسمح له بإعادة صياغة هذا الموروث (العلمى) صياغة أدبية ملحمة على شكل « ساجا » أو « سيرة بطولية تحكى لنا قصة الصراع الملحمى بين النيل والمصريين ، وكيف كان النهر في البداية سيد الموقف (المنصر الطيمى) بل الها يعبد ومن هنا قيل أن مصر « هبة النيل » ثم كيف تمكن الإنسان - وهو هنا سيف بن ذى يزن - أو المنصر البشرى من السيطرة على النيل وترويضه حتى بات « النيل هبة مصر » بفضل الجيوتكنية المصرية في السيرة .

والجدير بالذكر أن نسبة إكتشاف منابع النيل إلى سيف - وسيف في التحليل الأخير للسيرة يمكن أن يعد أيضا بطلا ثقافيا بالمعنى الأنثروبولوجى الدقيق للمصطلح . لم يكن محض مصادفة ، وإنما هو يستند إلى القاص الشعبى ليس فقط لأنه مكتشف النيل ومن ثم الزراعة فالحضارة في القصة الشعبية وإنما أيضا إلى مقولة تاريخية كانت معروفة في القديم تشير إلى الدور الريادى الذى قام به السبتيون - لأول مرة في التاريخ المكتوب - في إكتشاف منابع النيل حين كان السبتيون إبان العصر اللغوى للحضارة السبئية يستعمرون سواحل إفريقيا الشرقية

حيث توغلوا في الداخل للتجارة واستخراج الذهب من مناجمه فوصلوا إلى منابع النيل فعلا ، ولكن أوصافهم - على مر الدهور - طفت عليها المبالغات السائدة في الحكايات والأساطير التعليلية التي اصطلحها الخيال الشعبى واصطفها القصاص والرواة .

عندما تحقق الاعتراف الاجتماعى للنيل سيف وتحقق له الإنشاء لعرف نسبة وأصوله الملكية حتى بادر بالعودة من أرض الحبشة إلى بلاد اليمن حتى وجد عاصمتها - حمراء اليمن - أبقاضا - بس غزو الأحباش لها ، فلما شرع في تعميرها ، تقدمت منه « عاقلة أم الحكماء » ، وأكدت له أن ذلك لن يكون على يديه ، بل ثمة نبوة تعمير أخرى في انتظاره (هذه النبوة في حقيقة الأمر مجرد أساطير تعليلية شائعة معروفة في فلكلور الأسماء وخاصة أسماء المدن والأمكنة . .) تقول النبوة على لسان عاقلة أم الحكماء (= إيزيس) :

« وأما أنت ياملك الزمان فتعمر مدينة أخرى غيرها أكبر منها وتبقى حصينة مكنية وتسميها باسم ولدك مصر . . ونحن إذ رأيناك فعلت ذلك ، فكل منا يعمر له مدينة وتكون باسمه . . وتبقى باسم صاحبها زمنا طويلا . أما ولده نصر فهو الذى يعيد بناء حمراء الحبش ، كما أن ولده دمرا سوف يذهب إلى الشام بأمر أبيه لإنشاء مدينة هناك باسمه ، وسرعان ما تحقق هذه النبوة فشرع سيف يبنى مدينة نصر « ويجرى إليها بإذن الله النيل مباركا سعيدا ، لأنه موعود بذلك الأمر » بعد مخاطرات وأهوال ، لا تكاد تنتهى حتى يبدأ غيرها من جديد ، ضد سحرة مصر وملوكها الآلهة ، وما أكثرهم وما أشدهم جميعا خطورة ولعل أشد هذه المعارك ضراوة ، تلك التى خاضها ضد الكهين « سامنوت » صاحب المدينة المسماة باسمه والذى كان يدعى الألوهية حتى يقتله سيف ويصل جميع أرساده وكل ما صنعه من علوم الأفلام بإذن الملك العلام ، وكذلك معاركه ضد « السببان » - كبير السحرة مصر ، وهو الساحر الذى تمكن - بقوة سحره - أن يوقف مجرى النهر العظيم عند منتصف الطريق ، وأن يشتت سيف وجيشه لولا أن تدخل الخضر عليه السلام وهذه إلى الإسلام ويحاول سحره ويساعدته لسيف فك النيل من عقاله وأتم مجراه في فرعين أحدهما واصل سيره حتى رشيد والآخر حتى دمياط « فكان أن كافأه سيف بالزواج من ابنة الروضة « ومن الطريف أن تشير هنا أن (السببان) هو الذى يقترح ويقم مقياسا للنيل عند قم ابنة الروضة - فوق عمود رخامى خاص ، ويضع بداخله كتاب النيل حتى يتبعه الماء دائما .

وبذلك يكون سيف - على المستوى السياسى - قد أنشأ مصر ، وأجرى إليها بحرانيل « ووجد بين جنوب مصر وشمالها وبذلك يكون سيف - على المستوى الثقافى - صورة لأوزيريس الذى علم المصريين الزراعة - قائل الذى يجرى في أرض مصر بفضل سيف هو الذى علم المصريين الزراعة والرعى ، فتقاطرت بعد ذلك إنجازات الحضارة أبو الزراعة ومعلم الحضارة في السيرة ولهذا فلولا سيف النيل ما تحقق سبق الحضارى لمصر . وبذلك أيضا يكون سيف - على المستوى الدينى أو الروحى - قد قضى على الشرك ودعا إلى توحيد الإله (= اختاتون) وحتى له عندئذ أن يعود إلى الأقطار المصرية ، ليستريح كما تقول : « السيرة » من الششت والغربة ملة من الزمان ، كان خلالها

بتعاطى الأحكام ويحكم بين رعيته على ملة الخليل إبراهيم ، وقد فرح الرجال بحكمه لأنه كان عادلا في دولته بارا برعيته . .

ومن اللافت للنظر هنا أن القاص الشعبى - ذلك المعمرى المجهول - قد جعل - واعيا أولا واعيا - من سيف ملكا - بالمعنى السياسى - لمصر ولم يحمله مألوكا لها - بالمعنى الإقتصادى أو الإقطاعى - مع أنه مؤسس مصر ، النيل والأرض والمعتقد ، بل قام بتوزيع الأرض على العلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة ، هي إند ملكية رراعية عادلة ، توزع طفا لمن عمل وليس لمن ملك . أو من غلب (محرد وسايا وإقطاعيات وأعبديات) .

ترى هل هذا حلم مصر القديم وقد انعكس في آدابها الملحمية ، فلا يكون « غيرها لغيرها » كما يقول المثل الشعبى ؟ الإجابة - بالتأكيد - هي بالإيجاب . . فهذا أعظم أحلام المجتمع الشعبى المصرى ، على مر تاريخه .

ونجست حروب سيف في ركة كبرى ، وهي القضاء على أرباب البحر وعلوم الأقلام منذ أن عاقدوا مدينة مصر فإذا الأحداث تكشف عن حقيقة وعبايات هذه الركة الكبرى التى لم تكن في حقيقة الأمر موجبة للأحباش بل كانت بمثابة قطرة - أو قل حيلة فية وموسوعية وتوصل لها القاص لجعل من هذه الركة ، ركة كبرى - بحق - ضد بقايا البحر والكهانة لا في مصر وحدها وإنما في إفريقيا الإسلامية كذلك ، فالقاص قد استفاد منها فنيا وموضوعيا ، في أنه أعاد من جديد إلى الأذهان الصراع القائم إبان الحروب الصليبية بين العرب والأحباش من ناحية . وكان قد ترك أمره منذ المجلد الأول تقريبا أو بالأحرى ، شاء أن يستفيد من الصراع المعاصر له بين المسلمين والأحباش في أواخر القرن الرابع عشر الميلادى . . ومن ناحية أخرى كانت الركة قضاء على عنصر الشرقي السيرة ، لكن نتائجها الجوهرية الكبرى تمثلت في القضاء على أرباب البحر والكهانة إلى الأبد ، فما أن يعلم بقايا جيوب اللوثيين وعباد النار وأرباب البحر والكهانة في الصعيد الأعلى كالكهين أسبوط والملك الكهين « رمسيس الذى ادعى الألوهية » وقد أطاعه الناس بعلوم الأقلام والملك أهناس وغيرهم كثير ، حتى يحاربهم ويصل أسحارهم وأرسادهم نهائيا . ليتفرغ بعدها للحرب مع سيف أرعد نفسه ، الذى لم يلبث أن قتل على يد سيف بعد أن رفض دخول الإسلام ، ودخل أهل مدينة الدور - عاصمة ملكه - بعد ذلك الإسلام جميعا ، غير أن الوزيرين سقرديس وسقرديون عنصر الشرقي السيرة ينجحان في الهرب ، وانتصارا للخير على الشر في النهاية لأبد من أن يلاحقهما سيف طوال المجلد الرابع كله بوصفه بطلا ملحما ، مثلا للخير ، كما هو الشأن في كل سيرة ، إلا أن الأمر هنا يتمايز عن سائر السير ، إذ تلجأ رموز الشر في السيرة دوما إلى « الملوك السحرة » . . فتكون الملاحقة لهما خيرا عيما على الإسلام والمسلمين ، لا لأنها تمثل فتحا لأرض جديدة فحسب ، إذ يتوغل سيف خلالها كثيرا في أفريقيا . . بل يتمكن خلالها سيف من القضاء على عشرات الملوك الكهنة وقتل الآلاف من أرباب البحر ، ويصل أسحارهم وأرسادهم إلى الأبد ، ناشرا الإسلام أينما حل ، في عوالم الانس والجنان معا .



الراوى والرماة

من الجدير بالذكر أن صورة سيف تستوعب هدفًا قوميا آخر،
لا شك أنه وليد العصر الذي اكتملت فيه السيرة، وهو أن درع المروءة
الواقى يكمن - على سبيل الحقيقة في السيرة - في تحالف مصر
والشام .. للدفاع عن الأمة العربية، والدفاع عن الإسلام في وقت
واحد، من الأعداء المترشحين شرا بهذه الأمة سواء أكانوا من الشرور
من الغرب؟ فما أن ينتهي الملك سيف من دوره الملحمي، حتى
يحمل حكم مصر والشام لولدين من أولاده، في وصية واحدة، ورث
واحدة .. فلما ولد الملك دمر أن يذهب لأرض الشام، يزور
وعياله وعسكره، وأن يقيم فيها، وأن يظهر دين الإسلام، وأن يهاد
عنه بعدد الحسام الذي يمتلئ في الوقت نفسه الدفاع عن الأرض
والعرض والمال، وفق مفهوم الجهاد الإسلامي، فقد اخترت أن
لتكون ملك الشام ..، ويفعل الأمر نفسه، مع ولده الملك
دمر، حيث يختاره ملكا على مصر من بعده .. وأن تكون وصية
الدفاع عن أرض الإسلام ودين الإسلام .. كما يوصيهما، بتقوى
تعالى، في حكم الرعية وأن يحكموا بشرائع الإسلام وأن يكم
رائدهم العدل والانصاف

وإذا ما لاحظنا أن عصر المماليك كان عصر تجمع للقوى
العربية، في مواجهة قوى أوروبا المجتمعة تحت راية الصليبية وأحد
أهمها ما لجأ إليه كاتب سيرة سيف بن ذي يزن من رمز حين جعل لهما
ولدين أحدهما هو «مصر» الذي حكم مصر بعد جريان ماء إلى
والثاني هو «دمر» الذي يملك الشام ويعمرها «وكانما أراد كاتب السيرة
المصري أن يضع أمام الشعب العربي كله صورة رمزية لمعنى وحد
وأصالة، وكانما أراد أن يجعل من وحدة الدم سندا للوحدة السياسية
ووحدة الكفاح .. أي أنه أراد أن يرسم صورة للوحدة العربية متمثلة في
ذلك البطل العربي اليمني الذي يحارب للمسلمين حربا دينية
حقيقية .. ثم ينبج ولدين أحدهما مصر والثاني دمر، أحدهما يتولى
حكم مصر وإنشائها والثاني يتولى حكم الشام وإنشائها، وهما أخوان
من أب واحد، يواجهان مصيرا واحدا ويربطهما تاريخ مشترك ليخوضا
كفاحا مشتركا ضد العدوان الخارجي على أرضهما .. وهذه الفكرة مرة
أخرى تؤكد معاني الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبي في العصر
المملوكي الأمر الذي تؤكد، مرة أخرى في وضوح ونفج كبيرين بعد
ذلك، ملحمة الظاهر بيبرس كما سترى وشيكا.

ثانيا

سيرة بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية
دراسة في دور مصر القومي والحضاري
في عبقرية الإنسان الشعبي (ابن البلد)

لإجدال في أن سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحما
ودما، خلقا وإبداعا، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون،

وكان انتصار سيف انتصارا للدين على السحر وقضاء أبديا عليه .
وأبدانا بتحرير مصر، ودخولها دين «التوحيد» أو الإسلام .. على
الشرعية الإبراهيمية .

فالسيرة إذن، في قضيتها الأم، تحكي استعراب مصر، لغويا
وجنسيا ودينيا .. من ناحية، كما تحكي، في الوقت نفسه، هذا
الصراع النفس الكبير الذي صاحب مرحلة الصراع بين الدين الجديد
(الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة .. الأمر الذي
أجملناه بقولنا: أن السيرة، تحكي قصة الانتقال، من مرحلة
السحر، إلى مرحلة الدين .. أو أقل الصراع، بين مصر الوثنية،
ومصر الإسلامية .. ولا تعنى الصراع العسكري، ولكننا نعنى الصراع
الروحي الذي نشب، أثر دخول الدين الإسلامي الجديد مصر ذات
الموروث السحري الهائل - كما سبق - وهو الصراع الذي حسم لصالح
الدين .. وغنى عن القول .

والسيرة بذلك - في صيغتها المصرية - إنما تدعو - في جانبها
التحريري - إلى القضاء على إحدى السليات التي تعوق الذات القومية
العلمية .. ونعنى بها ظاهرة الاعتقاد بموروث المرحلة السحرية ..
التي ظلت جلوسها حية، في المجتمع العربي بعد الإسلام، وبخاصة
في مصر، حتى تعرضت من جديد، في المصور الوسطى، عندما
ران الحمود الفكري والتخلف الحضاري، على العالم العربي .. من
برائن هذه المرحلة الأسطورية أو السحرية، لتحل محلها «ملة
التوحيد» صافية نقية .. والدين هو أيديولوجيا المصور الوسطى .

ومما هو جدير بالذكر أن سيرة أخرى، تقف عند هذه القضية،
ولم يكن مصادفة كذلك أن تكون أيضا مصرية الصياغة بالدرجة الأولى
كسابقها أعنى سيرة سيف عندما خضعت للمزاج المصري واستيعاب
قضايا الية المصرية بوجه خاص .. وفي زمن معاصر تقريبا، تلك
هي سيرة الملك الظاهر بيبرس ومما هو جدير بالذكر، أن الحرب بين
السحر والدين فيها يستغرق كذلك «قراءة نصفها» أو يزيد قليلا .. ومن
ثم لم يكن الاتفاق بين الملحميين، موضوعا ومكانا وزمانا، عبثا أو
محض مصادفة ذلك أن الموروث السحري في مصر كاد يقضى على
«حور» الدين الإسلامي وهو التوحيد، عندما ظل هذا الموروث،
مغلغلا، وطاغيا، في نفوس العامة التي لم يكن لها من زاد ديني
«شرعي» تستعين به أو تلجأ به حقائق الإسلام وأصوله وبخاصة بعد
أن ترك المسلمون أمر الاشتغال بالفلسفة والفكر وبخاصة منذ عصر
صلاح الدين الأيوبي، إذ ترتب على ذلك أن اختفى التفكير الحر من
الوجود، فأصبحت العقول بالجمود واستبدت بها الأوهام وحششت فيها
الخرافات والأساطير، فلا عجب أن انتشر الدجالون والنصابون وكثر
المحتالون والمضغوثون، وراحت فنون السحر والشعوذة وحتى أولئك
«الفر السيرة» من العلماء كانوا من القلة بحيث لا يكون لهم تأثير في
محتهم . الأمر الذي عكسته في وعى عمق الملحمين المصريين
بالدرجة الأولى - وأعنى بهما ملحمة سيف .. وملحمة الظاهر بيبرس .



تجسيدا وتخليداً لبيان عظمة مصر المملوكى ودورها التاريخى والقومى والمكرى الباهر فى الدفاع عن العالم العربى والإسلامى إبان فترة من أحلك فترات تاريخه على الإطلاق فى العصور الوسطى ، وقد وقع العالم العربى والإسلامى بين فكي كعاشة ساحقة ماحقة . أعنى بين جحافل المغول القادمة من الشرق الوثنى ، وجحافل الصليبيين القادمين من المغرب المسيحي . وإذا كانت سيرة الظاهر هى آخر السير الملحمة من حيث التأليف استنادا إلى كون بطلها آخر شخصية ملحمة تنتمى - من حيث الواقع التاريخى - إلى العصر المملوكى نفسه ، أى منذ وضعت نواتها الأدبية مترجمة مع أصولها التاريخية ، بشهادة ابن اياس ، فإن هذه السيرة تعالج أحداث فترة تاريخية بالغة الطول ، قياسا إلى السير الشعبية الأخرى ، فهى أى سيرة بيبرس تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة ، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسى فى بغداد سنة ١٢٢٢هـ حتى العصر الحديث . إذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبي للخلافة العباسية بمقتل الخليفة المتوكل سنة ٢٤٧هـ . . . بأيدى مماليكه من الترك الذين سيطروا اثر ذلك على مقدرات الحكم وغدت الخلافة العباسية عندئذ خلافة إسمية ، قد آلت دولة بنى العباس ، لتبقى فقط خلافة بنى العباس . . . لتغز بعد ذلك قفزا ، فوق العصر العباسى الثانى والثالث والرابع أو قل العصر التركى والبهيمى والسلاجقى ، فالأيوبي . . . وعلى الرغم من أن الدولة الأيوبية لم تكن مهيمنة على بغداد ، إلا أنها كانت الدولة الأقوى ، وكان الخليفة العباسى السابع والثلاثون المستعصم يافه قابعا هناك فى بغداد لاحول له ولا قوة ، قائما بوظيفته الاسمية . تهلده جحافل المغول ، التى سارت نحو بغداد فى أوائل سنة ١٢٥٦م - ٦٥٤هـ بقيادة هولاكو ، لتفرغ من أمر الخلافة العباسية نهائيا ، وتحكى السيرة أن وزير المستعصم ويدعى ابن العلقمى قد كاتب هولاكو سرا ، متآمرا على الخليفة ، فنامته أن المغول سوف يشكروا له هذا الصنيع ، فيتركوا له عرش بغداد ، والسيرة بذلك تقترب تماما من التاريخ ، وكان الأمل أن يسرع بنو أيوب لنصرته وإنقاذ بغداد عاصمة الإسلام ، غير أن أحدا من بنى أيوب لم يتحرك بينما ظلت جحافل هولاكو تتقدم نحو بغداد حتى سقطت تحت منابك خيلهم فى التاسع من صفر سنة ٦٥٦هـ (١٥ من فبراير سنة ١٢٥٨م) قديموها عن آخرها وأحرقوا الجوامع والمساجد ومفكرو الدماء حتى جرت فى الطرقات ، وقتلوا الخليفة وأهل بيته حتى دون أن يعرف أحد كيف قتلوا . . . ووقفت بقية بلاد الاسلام مكشوفة أمام هؤلاء المغول الوثنيين ، هذه هى رواية التاريخ ، أما السيرة . . . فاتها جعلت الأكراد الأيوبيين الذين كانت لهم السيادة السياسية والتفوق المكرى حماة بغداد والإسلام . . . وقد لبوا نداء الجهاد وهزموا المغول ، وأنفذوا الخليفة والخلافة معا . . . فكان أن كافاهم الخليفة بأن منحهم ملك مصر والشام .

بهذا الموقف التاريخى والأدبى قرر القاص الشعبى لنا كيف ورثت مصر الاسلامية دور بغداد التاريخى ، بعد أفول شمسها وغروب عصرها الذهبى . وبهذا الموقف أيضا حقق القاص الشعبى ما كان

ينبغى أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعصوا إبان سقوط مصر تاريخيا أو ما كان ينبغى أن يتداركوه أو يدركوه من حقيقة هذا الزلزال الخطير القادم من الشرق . فى الوقت نفسه ، استطاع القاص أن يسم لنا بنى أيوب على مسرح الأحداث ، تقديميا إيجابيا فى دورهم المنقذ أو المخلص ، كما نلاحظ أن السيرة ربطت بينهم وبينهم والى العباسية على هذا النحو ، كى يكتب حكم الأكراد الأيوبية ، . . . شرعية إسلامية . وليس هذا فحسب ، بل نسبتهم إلى أرومة مهيمنة كذلك ، فجعلتهم من « نسل الأشراف من قرش » . . . وسر ما يعبر القاص هذا العصر ، عصر الدولة الأيوبية ، عبورا سريعيا - قبل نهايته ، ويقف عند عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى المجلوب . . . كما سماه الأكراد بذلك لكونه قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة . لنبدأ الأحداث الأساسية للسيرة ، تلك الأحداث التى راح تنوعب تفصيلا العصر المملوكى فى أزهى عصوره . . . منذ الملك الصالح نجم الدين أيوب - حتى نهاية حكم المماليك البحر وذلك فى خمسة مجلدات ضخمة تشمل خمسين جزءا ، لتواص السيرة بعد ذلك فى إيجاز شديد ، فى الجزأين الأخيرين فيها التاريخ غير الفنى لدولة المماليك الجراكسة أو البرجية حتى سقوطها وانض العالم العربى كله فى الامبراطورية العثمانية ، ومن ثم تؤرخ للدولة العثمانية ومنها تنتقل إلى تاريخ « الدولية العلية » فى مصر ، كما تؤرخ للثورة العربية وإن كانت تتجاهل أمر الحملة الفرنسية على مصر والاحتلال الانجليزى لمصر ، لتواصل مجمل تاريخ مصر حتى مطلع هذا القرن حتى الخديوى عباس حلمى الثانى . . . وواضح أن هذا الجزء التاريخى - لدولة محمد على - بعيد كل البعد عن الفن والأدب ولاشأن له بالسيرة إطلاقا ، ولا يشك الباحث فى أن هذا الجزء ربما جاء اضافته متأخرة من عمل ناسخ حديث أو جامع متأخر ، أو ربما من عمل الناشر نفسه ، ذلك أن المتدقيقين لها كانوا يرون فيها ضربا من رواية التاريخ أولا قبل أن تكون ضربا من ضروب السمر .

لم يكن إحتفاء السيرة بخواتيم الدولة الأيوبية ، ممثلة فى نجم الدين أيوب ، ومن تلاه على عرش بنى أيوب ، عبنا سرديا أو مجرد مقدمة تاريخية كاشفة عن كيفية وصول المماليك إلى سدة الحكم ، ولكن لأن تلك الفترة كانت حافلة بالأحداث الجسام ، داخليا وخارجيا ، مثلما كانت أيضا فترة بطولية مضيفة بفضل هذا السلطان (الصالح) نجم الدين أيوب (٦٣٧ - ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ - ١٢٤٩م) الذى استطاع أن يعيد لمصر وللدولة بنى أيوب أمجاد صلاح الدين التى ضيعها خلفه - بتناحرهم وتفرق ريحهم من بعده فيسقط كثير من المدن والقلاع فى أيدي الصليبيين فى مصر والشام على السواء ، حتى لتسقط دمياط والمنصورة لولا الجهاد الشعبى وصمود الأهلى والنبل الخالد ، الأمر الذى أنقذ مصر نفسها من السقوط أمام حملات الصليبيين وخاصة الحملة الخامسة ، ويبلغ الأمر مداه حين سلم الملك الكامل ، والد - الصالح نجم الدين أيوب بيت المقدس بغير قتال لقمة سائغة للصليبيين دون حرب أو قتال ، وهو الأمر الذى بذل فيه صلاح الدين عمره حتى

استعادها واستعاد معها أمجاد الإسلام والمسلمين معا ، الأمر الذى أثار موجة عارمة من السخط والأسى فى العالم الاسلامى ، واستعظم المسلمون ذلك وأكبروه ووجدوا له من الزهون والتألم مالم يمكن وصفه ، على حد تعبير ابن الأثير فى كامله (حوادث سنة ٦٢٦هـ) وهى الفترة التى لعب فيها الصالح أيوب دورا إيجابيا مشروفا فى استعادة أمجاد سلفه صلاح الدين ، مثلما كانت الفترة التى ساهمت فى تبرير دور بيبرس بطل هذه السيرة وأظهرت مواهبه وملكانته العسكرية والسياسية . . . قبل أن يعلى عرش مصر والشام ، وجعلته جديرا بتبوء عرش مصر خاصة .

والذى لا شك فيه أنه قد قدر لهذه الدولة أو بالأحرى لفرقة المماليك البحرية التى يعود الفضل فى تكوينها للسلطان الصالح نجم الدين ، أن تلعب دورا خطيرا فى التاريخ وقد ساعدتهم الظروف الخارجية والداخلية التى أحاطت بمصر فى أواخر العصر الأيوبي على التمكن من الاستمرار بحكم مصر ، البلاد والعباد وظلوا يحكمون نحو قرن وثلاث (٦٤٨ - ٧٨٤هـ = ١٢٥٠ - ١٣٨١م) استطاعوا فيها مواجهة المشاكل العديدة التى واجهت المسلمين فى مصر والشام سواء أكانت هذه المشاكل خارجية من جانب الصليبيين والمغول أم داخلية فى صورة مؤامرات لا تنفذ أو أزمات اقتصادية خانقة . كما أقاموا لمصر امبراطورية عظيمة امتدت من جبال طوروس شمالا إلى بلاد اليمن والنوبة جنوبا . ومن الفرات والخليج شرقا حتى بلاد لوبية وريقة غربا ، وقد أسسها بيبرس البندقدارى بسيفه (٦٥٨ - ٦٧٦هـ = ١٢٦٠ - ١٢٧٧م) ودعمها الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٩ - ٧٤١هـ = ١٣٠٩ - ١٣٤٠م) بالمقل والسياسة .

إن المتأمل ، للعصر المملوكى ، تأخذ الدهشة والمعجب حقا أمام هذا العصر الذى يجمع بين أطراف المجد والهوان معا ، انه عصر المتناقضات التى لم تعرف الأمة العربية له مثيلا ، فيقدر ما هو حامل بالمنجزات الحضارية والقومية والعسكرية التى تأخذ بالألباب ، لشيد أعظم حضارة اسلامية عرفتها العصور الوسطى ، بقدر ما يعجب المتأمل لهؤلاء المماليك الغرباء . . . الذين استماتوا دفاعا عن العروبة والإسلام ويدهش من أمر هؤلاء الأجناد المغامرين ، الذين يبعوا فى أسواق النخاسة صبيانا بدناثير معدودة فأضحوا ملوكا عظاما ، حتى بعد أن مسهم الرق . . . وقد استطاعوا أن ينشئوا أكبر دولة عربية اسلامية عاصمتها مصر القاهرة بمد سقوط دولة بنى العباس واقعا سنة ٧٤٧هـ . وأن يتمموا كذلك عمل صلاح الدين يوسف الأيوبي فى وقت عجز فيه خلفه أنفسهم عن ذلك . . . فأجهزوا على الصليبيين ، وردوا جحافل التار البربرية عن الشام ومصر ويعلم الله وحده ماذا كان يمكن أن يكون مصير الاسلام نفسه والحضارة العالمية أيضا - لو استمر الطوفان المغولى المدمر مكتسحا مصر إلى اوروى .

وعلى الرغم مما يقال من أن هذا العصر المماليكى حافل بالمتناقضات - وهذا لاجدال فيه - فإن ثمة ومضات ذهبية باهرة فى

تاريخ مصر المملوكية هى التى أنام عليها القاص الشعبى ركائز سيرته ، وعالج فى ضوئها - سلبا وإيجابا - قضاياها الاجتماعية والقومية ، ذلك أنه ويقدر ما كان هذا العصر حافلا بالانتصارات السياسية الدولية ، بقدر ما كان حافلا بالإقلابات المحلية ، ويقدر ما كان حافلا بالانتصارات العسكرية الخارجية ، ويقدر ما كان حافلا بالثورات الداخلية . . . ومع امتداد هذا العصر ، فى حق الرمان أكثر من قرنين ونصف (٦٤٨ - ٩٢٢هـ = ١٢٥٠ - ١٥١٧م) فانه لم يعرف الاستقرار والأمن جزئيا فى حياة رجلين - هما الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون وابنه الناصر . . . وبهذا كله تشفى فى وضوح أدبيات هذا العصر ومصادره التاريخية وموسماته الأدبية والفلكلورية والانتوجرافية ، ولم يكن حكم ابن عثمان أسعد حالا من حكم المماليك - إن لم يكن أشد وطأة وأبلغ هوبا ، فقد فقدت مصر حريتها واستقلالها وباتت إالة عثمانية هامشية يرتع فيها شذاذ الأرض وأفاقوها ولصوصها ، فكانوا أشد على المسلمين من الفرنجة كما يقول مؤرخو العصور الاسلامية الوسيطة مع أنهم سيطروا على مصر باسم « الاسلام » وهم - بالحق - مستعمرون دينيون ، واحتلالهم للبلاد ضرب من الاستعمار الدينى إن صح التعبير

وكان طبعيا ، أن يكون المطلب الشعبى الأول فى جميع الثورات التى قام بها الشعب المصرى هو نفسه لم يتغير على مدى ستة قرون (١٢٥٠ - ١٨١١م) ، إنه البحث عن العدل ورفع الجور ودفع الظلم واقامة الشرع . . . الأمر الذى تسمى سيرة الظاهر - كما سنرى وشيكا - إلى تحديده وشجبه ، وتقويمه ، ومن هنا كان من الأهمية أن نشير إشارة عابرة إلى طبيعة الواقع الاجتماعى والسياسى الذى عاشت فى ظلاله الأمة المصرية والعربية وأنداك ، مما اقتضى قيام كثير من الثورات الشعبية ، ومنها ثورات أهل الريف ، وانتشار الزعار وكثرة الحرايش والعيان والعيارين والشطار وقطاع الطرق ، حتى خيفت السبل وتعدت الوصول إلى البلاد الا بركوب الخطر العظيم ، وتزايدت غباوة أهل الدولة ، وأعرضوا عن مصالح العباد ، وانهمكوا فى الملذات ، وحتى المحتب الذى كان عمله يتعلق بالأدب العامة ونظام الأسواق ، ومراعاة الأمانة فى المعاملات التجارية ، وأدب الطريق ، ابتز الأموال من الناس ، وخالف طبيعة عمله وسائر الفساد الشائع حوله ، خاصة وأندولاية الخطط السلطانية والمناصب الدينية . بالرشوة كالوزراء والقضاء ونياية الاقاليم وولاية الحبة وسائر الاعمال ، وجاءت السيرة الظاهرية - آخر الاعمال الملحمة العربية - عملاقا يعكس هذا الواقع وشجبه ، ليرسم فى ضوئه الواقع الاجتماعى المنشود ، ويساهم فى بناء المجتمع المثالى ويحدد مواصفات الملك العادل الذى تطمح الرعية الى وجوده (من هنا كان الاسم الكامل لسيرة الظاهر بيبرس وعنوانها هو : سيرة الظاهر بيبرس ، تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات الشهيرة لاحظ الترتيب : العدل الداخلى ثم الفتح الخارجى) . غير أن المتأمل كذلك للعصر المملوكى الذى اختارته السيرة مسرحا لتاريخها واجتماعيا وسياسيا وحضاريا وقوميا وعسكريا

لأحداثها ، لا يملك إلا أن يحزن ، على الرغم من كل السبلات ، لحظت باهرة تدين لهم بها مصر ، في تاريخها الطويل ، لقد كانت أمور الدولة المملوكية في أيام حكم الظاهر بيبرس أو الناصر محمد بن قلاوون مرتبة ومنظمة ، وتقاليدها راسخة ، وهذا ديوان رسائلها شاهد على كثير من هذه نظم ، والشعب المصري يستفي ظلال هذا النظام في زراعته وتجارته وصناعاته وفنونه ، وللحد وقت وللعلم وللهور أوقات . . . ولا تتمالك النفس الشاعرة إلا أن تحس بما كان لهذا العصر من أهبة وفخامة وبهاء . . . ومن ثم فلا تعجب أن تنف آخر السيرة الشعبية العربية ، تسجل هذا التاريخ وبخاصة في أزهي عصوره ، تشد المثال لملك عادل ، وترسم النموذج لمجتمع مثالي ، مجتمع يتمتع بالاستقرار والكفاية والأمن والإنصاف ، ليأشر الناس في ظله حياتهم العادية . . . وهي الغاية التي وجدوها - تاريخيا - من قبل في عهد الظاهر بيبرس مؤسس هذه الدولة التي يتسنى اليها قلاوون وولده .

إن المعادلة الصعبة التي واجهها الحكم في العصر المملوكي وماتلاه تمكن في الموازنة بين تحقيق العدل الاجتماعي والوحدة القومية معا ، وبها يتحقق الاستقرار في الداخل والأمن في الخارج ، فكانت الانتصارات الرائعة والأجساد القومية والحضارية هي مردود هذه المعادلة الدقيقة . وإذا كان الواقع التاريخي إبان عصر المماليك قد عجز عن تحقيق هذه المعادلة ، باستثناء عصر كبار السلاطين العظام (بيبرس ، المنصور قلاوون وولده الناصر) فإن السيرة - باعتبارها عملا أدبيا - قد عالجت الأمر على نحو آخر ، مثالي ، وعلى نحو كلي ، ودائم بما ينبغي أن تكون عليه المجتمعات القومية . . . لهذا لم يكن محض مصادقة أن تكون سيرة الظاهرة بيبرس هي آخر السيرة الشعبية العربية إذ تمكن فيها ألزم القضايا لبناء المجتمع وتحقيق الذات القومية . . . في الصورة المنشودة والثالية من جهة نظر المجتمع الشعبي المصري ، الذي أبدع هذه السيرة وتلقاها وردها قرونا طويلة ممتدة .

وتتحدد في ضوء مشكلات الواقع التاريخي قضايا العمل الأدبي الشعبي فكانت القضية المحورية التي شرعت سيرة بيبرس في معالجتها رد فعل صارخ لواقع اجتماعي خاطئ . سته الأولى الجور الاجتماعي أو الفساد الداخلي والذي كان بدوره رد فعل لواقع سياسي خاطئ . سته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربي . وكان على السيرة عبر بطلها بيبرس ، أن تمجد بناء الواقع الاجتماعي والسياسي معا ، فتحقق بذلك كفاءة العدل الاجتماعي وكفاءة العدل السياسي والوحدة القومية ، وبذلك يتكامل بناء المجتمع المثالي المنشود ، كما يتوسم الوجدان القومي ، ويسمى إلى تحقيقه في هذه السيرة .

ولم يكن عبثا أن تكون الأنماط البطولية المساعدة هنا مختارة بعناية من أجزاء الوطن العربي . . . فإذا كان بيبرس هو البطل الرامز إلى المفهوم الجديد للعروبة . . . فإن الأنماط البطولية المساعدة هي النماذج الرامزة إلى وحدة الصف العربي ، وتكافله القومي . . . فهذا عثمان بن الجحلى ، ابن البلد المصري ، وهذا جمال الدين شعبة ، ومن رواته آل الحوراني وغيرهم القادمون من (بر الشام) وهناك سلطان البحر

المغربي أبو بكر البطرني من طنجة ومملكة مراكش الغرب وابن ملكها ، كلهم قادم لمساعدة بيبرس ، ومزا فيا لهذا التكامل القومي . . . وجميعهم يعمل تحت أمر بيبرس ، ومصر في موقع القلب ومركز للوحدة السياسية والعسكرية والحضارية ، لتحقيق غاية واحدة هي مواجهة الغزو الخارجي برا وبحرا . . . وكان يضمهم جميعا مصر واحد ، أشبه بمجلس قيادة مشترك ، سياسيا وعسكريا .

ويرى أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس في شخصية عثمان بن عفان الجحلى ، انعكاسا للرغبة الشعبية المكبوتة في معارضة الحكم ، حكم نفسها بنفسها ، وتأكيدا لرغبة شعبية جامحة الإصلاح بحيث أن القاص جعل عثمان يقوم من بيبرس مقام اله واليد معا . وهي رؤية صحيحة ، تؤكددها وقائع السيرة ، حيث عثمان يرى نفسه كفتا لا كبر رأس في مصر كلها ، إذ ما يكاد يرى بيبرس منصبا ما ، حتى يشترط عليه عثمان - أن يكون له مثل المنصب . ولهذا دلالة في أن سلطات بيبرس سلطات شعبية ، وغايات الحكم غايات شعبية ، وليس ثمة تضارب بينهما ، إذا اتحدت الرؤية والهدف ولهذا كان عثمان ينيرى لمحاربة الشر والفساد ، أن يتظر أوامر من بيبرس . . . فمثلا إذا تولى بيبرس منصب « وال مصر » قبل أن يكون سلطانا أو كاشفا أو ملتزما أو محتسبا ، اشترط على عثمان أن يكون هو والى مصر الصغير ، أو الكشاف الصغ أو المحتسب الصغير ، وهكذا في كل وظيفة تولاهها بيبرس ، وما أكد ما تقلد من مناصب ووظائف ، كما يرى الباحث كذلك في هذا التقليد الذي اتبعه بيبرس مع عثمان مقولة أخرى ، على غاية الأهمية ، هي أن الإصلاح لم ولن يتم بقرار يصدره الرئيس وتفرضه السلطات ، بقر السيف وحده ، ولكن بفضل تعاون المجموع مع صاحب القرار .

ومشاركتهم معه في اتخاذ هذا القرار فيستشرون أنه نبع منهم واليه ، إذ لولا عثمان بن الجحلى الذي يقوم من بيبرس - في الإصلاح الداخلي - مقام العقل المخطط واليد المتفذة ، والعين الحارسة ، ما كان خط بيبرس في مصر ، بخير من خط سابقة من الولاة والسلاطين الذين لا قوا حتفهم على يد عثمان بن الجحلى نفسه . وبعبارة أخرى ، أن مسئولية الإصلاح مسئولية مشتركة بين الحاكم والمحكوم . . . تقوم على التعاون لا الاستعلاء . . . تلك هي إحدى الرؤى الشعبية الملحمية الجديرة بالتنويه في تلك السيرة ، كما تؤكد السيرة أن مشكلة الفساد في مصر ، لا تكمن في رأس النظام فهو الملك الصالح كاسه - ولكن مع القائمين على تنفيذ النظام أو بلفظة عصرنا « مراكز القوى » ومن ثم كانت فرحة الملك الصالح بيبرس ، وتأنيده له ، ومساندته بطريق غير مباشر ، حتى لا تعرف حقيقة رسالته التي دلت عليها الرؤى والاحلام والنبؤات « قبل الألوان » . . . ويتولى بيبرس منصب « ملتزم بنها » ويبدأ في إعادة الحقوق إلى أصحابها وينصف المظلومين ويقضى على رؤس الفجور والفساد والشر والظلم والبغى ، وبخاصة ضد أولئك « الأعراب » الذين كانوا يغيرون على القرى الأمنة ، فينهجون ويفتكون ويقطعون الطريق ويخونون الرقيق ، هؤلاء الأعراب الذين « مالهم زمام ولا أمان » ولا يعرفون الملك .

فإذا ما انتهت مهمة بيبرس في بنها على خير وجه . . . استدعاه الملك الصالح ، ليقبله منصب « سلاح دار » السلطة ، ليكون دائما حاضرا في الديوان تمهيدا لاكتساب الخبرة اللازمة ، وأعداده لدوره الذي يحلله الملك - ثم إذا ما وثق من أن بيبرس قد قام بتلك الوظيفة على خير وجه ، نقله إلى وظيفة أخرى هي « أمير قصص » ينقل اليه شكوى المظلومين وهو أمر من الأهمية بمكان ليس تدريبا أو تمرسا لبيبرس على طريق الحكم ، ولكن حتى يقف بنفسه على مواطن الجور والفساد ، ومما هو جدير بالذكر بعد ذلك أن هذه الوظائف جميعا لا ترضى عثمان بن الجحلى ، ابن البلد ، أو بالأحرى لا ترضى القاص الشعبي الذي يجب بطله مواطن الشر والفساد في المجتمع ، فإذا بابن الجحلى ، الطامح يطلب إلى الملك الصالح نجم الدين أيوب أن يسمح لبيبرس ببناء « قصرية مملوك حارة » بدكاكينها وبيوتها شريطة ألا تخضع لأشراف المحتسب أو والى مصر القاهرة ، فيوافق الملك الصالح ، الذي ينظر بعين الغيب دائما ويشعر ابن الجحلى نفسه في بناء « قصرية » نموذجية « (شكلا ومضمونا) لتكون نموذجا مصغرا لمصر المنشودة نفسها أو قل المجتمع المثالي الذي يحلم القاص بتحقيقه . يبدأ في تعميرها بأرباب الحرف والصنائع وغيرها ويشترط عليهم بيبرس وابن الجحلى شروطا مثالية في البيع والشراء . . . تكشف عن طبيعة العلاقات التي ينبغي أن تكون بين أبناء الشعب كما تكشف في الوقت نفسه عن نقيضها « القاتم » أو السائد في الواقع ، فإذا الفتى والتزوير والتدليس والتلاعب بالأسعار ، ورداءة الأصناف وتطيف الكيل والقدارة والاهمال وغش العملات . . . الخ ، وسمة الحياة في مصر كلها ، وأمام هذه « المثالية » التي اشترطها ابن الجحلى في الواقع وأشرف على تنفيذها ترفع من شأن هذا النموذج « وصارت هذه الحارة لا مثيل لها ، وسرعان ما استقطبت كل الطامحين إلى مجتمع « مثالي » أو المدينة الفاضلة ، حتى اضطر بيبرس إلى إنشاء أربع حارات أخرى مماثلة ، وكلها آخذة في النمو والازدهار حتى اشتهر أمر هذا المجتمع المثالي المنشود « الذي أسسه بيبرس بمشورة ابن الجحلى وأشرفه ، وقد عم أهلها الأمن والاستقرار والرخاء والحب والثقة ، وأصبحت كل حارة « كالعروس المجلية » وكان طيبعا أن يصطدم بيبرس برؤوس الفساد والشر من أصحاب المناصب والمراكز الحساسة في الدولة المستفيدين بالتأكيذ من حالة الفوضى والانحلال الضاربة أطنابها في أرجاء البلاد ، وأصبح وجود بيبرس على هذا النحو بينهم مصدر خطر يهددهم ويكشفهم ، إذ لا مكان لهم في مثل هذا المجتمع « المنشود » الذي يسعى بيبرس لبنائه وكان على رأسهم قاضي قضاة المسلمين صلاح الدين (جوان) الذي هو في حقيقة أمره جاسوس صليبي . . . حيث لم يعد ثمة مجال لمثله من العملاء إلا في مجتمع فاسد تحكمت الرشوة ، ويحمى وجوده بين أفراده بالعمال والجاه ، على حساب « الشعب » ومن ثم لا غرو أن ترى (جوان) وقد راح يحرض الوالى حسن أغا على حرق هذه الحارات « ولشد ما يحزن أن تكشف أن والى مصر المسلم - كان كذلك مسيحيا في الباطن وأكبر سكير عرييد لا يعرف من دنياه إلا الخمر

والفساد والضللال والغش والفجور - وأحرق حسن أغا الحارات بمن فيها . ولكن من يقتل على حارة بيبرس التي يحميها « ابن الجحلى » ؟ وهذه تفكيره إلى الاستعانة بكبير مقدمى الدرك « المقدم مقلد » وأدانا نعرف أن كبير مقدمى الدرك في مصر هذا « من أولاد الرنا » ورأس كل حرامى . . . وله رجال من تحت يده أيضا تسطو على البلاد في الليل حتى القوادين يعملون من تحت يده ، وهو لا يخشى السلام ، لأنه تربى على أكل الحرام وهو « مقلد بالشر » حقا على حد تعبير السيرة ، بأوى إليه كل الخارجين على القانون ، وجميع اللصوص والقوادين ، فيستتر عليهم في مقابل أجر « معلوم » ثابت . . . اتاوة يفرضها عليهم في مقابل أن يحميهم من طائلة أى قانون

ولعل موقف بيبرس المشرف - تاريخيا - من « حرافيش » مصر ، وبخاصة في أيام المجاعات ، حبر دليل على ذلك . وبينة النجار ، البينة التي كانت تحفل بها السيرة كثيرا ، كانت طفة « فوق القانون » ذلك أن « قانون الدولة » في نظرم لا يطق إلا على الحرامية وللصوص من حرافيش الشعب وفرائه ، أماهم فلمهم قانونهم الخاص ، وليس من حق بيبرس أو حتى (السلطان) أن يحكم بينهم بغير قانونهم ، ولكن بيبرس يرى الفساد مستشري في هذه الطبقة التي احتل قانونها « الخاص » وأصبح القوى فيهم يأكل الضعيف ويفترس الكبير فيقضم بيبرس أن القانون « للجميع » وليس لفئة على حساب فئة ولا بد للعدالة أن تأخذ محراما للجميع ولا بد من « سيادة القانون » ولكن عبثا يقتنع به التجار الذين لا يرون في بيبرس أكثر من جدى مملوك عليه أن يطق قانونه على غيرهم . . . وعندئذ لم يجد بيبرس بدا من الاصطدام بهم ، ليقضى على ما تمارسه هذه الطبقة من ضروب الفسق والتدليس والاستغلال . وأصبح الناس في مصر ، ولأول مرة ، متساوين أمام القانون يخضعون لقانون واحد . . . ليرفع العامة بعد ذلك أصواتهم بالدعاء له . . . ويلهبون بالناء عليه . . . وبذلك نال بيبرس رضا السلطان والرعية معا « وأصبحت البلاد كالرمانة » بعد أن طهر بيبرس بيتهم من ضروب الغش والتدليس والتطيف في الكيل ، كما أمرهم « بالعدل والإنصاف » كما فعل في حاراته من قبل وبعده التجار وأصحاب الحرف بذلك ، ولكنهم سرعان ما يعجزون عن الوفاء بوعودهم ذلك أن وراءهم « محتسبن لا يرحمون » ، ويفرضون عليهم الاتاوات « المادية والعينية » مما تنوء بحملها دخولهم الصغيرة . . . وعندئذ يملزمهم بيبرس ويعفو عنهم ليكون الصراع بين « المحتسب » الذي لا يابيه لصائح بيبرس ، وشرع في التآمر على بيبرس غير أن بيبرس يتمكن منه ويقتله جزاء « وفاقا على ظلمة وبغية واستغلاله وظيفته » أسوأ استفلال « وسرعان ما يولى الملك الصالح بيبرس في هذه الوظيفة كذلك « حتى ينظفها مثلما نظف الولاية » ، وما ان يباشر بيبرس هذه الوظيفة حتى يبطل كل الاتاوات والرشاوى التي كانت تفرض على أرباب المهن والوظائف والصنائع ، ويأمرهم بالعدل والإنصاف وقد التزموا بذلك بالفعل - بعد أن أزال بيبرس دوافعه وأسبابه ، وبعد أن نزع عنهم كل ما كان يفرضه عليهم المحتسبون من إتاوات باهظة كانوا

يعبرون على تحصيلها وحملها من دم الشعب نفسه ، ومن ثم هذا العدل والاحسان والامانة فيهم ودينهم في كل معاملاتهم وقد راحوا يتصورون - لأول مرة - المصداق .. ويرى دينا لا يكتفى بالعدل الاول ، بل يتبع بقية لورباسة عثمان بن الحبل ، في الاغلب الامر ، فمن استقام لكرمه بيرس ، ومن انحرف عن جادة الصواب وتلاعب في قوت الشعب قتله ، حتى شاع في مصر بأن المحبب الحبيب رجل جيل .. حتى خاف أصحاب الحرف وأرباب المتع .. ولم يبق أحد منهم يبيع الا بالكيل المطلق ، وبالميزان المطلق ، وجميع الناس تركوا الباعل ، وابتغوا الحق وصارت البلد منشئة على طريق حبيبة والبيع بالعدل والاحسان ومن العرف أن بيرس يكتشف أن بعض وزراء السلطان ، كانوا يشركون المحتسبين الأثلاث والرشاوى في مقابل أن يتفادوا عن تلاعبهم بالكيل والميزان والسر والصف .. فيفضي بيرس عليهم كنك وعندها استقام كل منهم وراح بالحق والاحسان ، وشاع العدل في الناس جميعهم ، وقد دعا له الفقهاء .. والساكنين .. ولم يبق أحد يتعرض لصالح وأخذ بيرس الدعاة من جميع الاماكن - وعلى بيرس في كل مرة يرضى حكم مصر ، في الوقت الذي لا يزال فيه قسما برسالته في الداخل ، يحملها ويذهب اليها ويطبقها على جميع الامراء من الممالك ، حتى ليقبل بيرس أحد أبناء الملك الصالح الذين تولوا السلطة ، لكونه لم يتورع عن شرب الخمر بينما راحي المملوك دقرة بين المسلمين والعلميين - كما نرى في القاص الصراع الذي كان ينشب بين الممالك عقب مقتل ، لو عزل كل واحد منهم ، ولم يكن تولي بيرس عرش مصر ، بعد سبع حجاج شرعية أمرا غير ذي مغزى ، بل كان للتأليل - دليلا على فساد الوضع أيضا عند القمة إذ يتولى من حكمه بعد الملك الصالح عرش مصر ، في سنوات لا تتجاوز أسابيع البد الواحدة ، بل كان بعضهم لا يمسك في الحكم أكثر من شهرين ، فأنما يدل - بالتأكيد - على فساد القمة ، وعدم الاستقرار السياسي مثلما كان الحال عند « الفتح » وعدم الاستقرار الاجتماعي أيضا ، فضلا عن أن وصول بيرس إلى الحكم بعد سبع حجاج شرعية إنما يشير إلى حقيقة أخرى مهمة هي أن فكرة اغتصاب العرش غير واردة تماما عند القاص ، ولا يعترف بها ، حتى ولو كان تاريخ الممالك أنفسهم يؤكد ذلك . وأن الوجدان الشعبي يرفض فكرة الحكم القائم على الاغتصاب تماما .. حتى ولو كان المعتصب بيرس نفسه .. أن شرعية الحكم أمر على غاية الأهمية لذلك وحمامة بعد أن سقطت الخلافة العلية الذي كان يحكم فيها الحليفة بغويز من الله ما نترك فراغا روحيا ولما غريبا يواجهه المسلمون لأول مرة يبحثون له عن مبرر شرعي يجيز لهم شرعية الحاكم ، ولما كان التاريخ قد حل هذه المشكلة بإحياء بيرس نفسه للخلافة ، فإن السيرة أصرت على أن يتولى بيرس الحكم بعد سبع حجاج شرعية . ونحن نثق مع الدكتور عبد الحميد يونس بأنها تعبير عن رغبة شعبية جنة في أن البطل الذي يمجده القاص ويجهلونه حريا على الاغتصاب والظلم ، فلا ينبغي أن يحكم الأمة هو من

اغتصاب وظلم ويكون مجسود الولاية والسلاطين الذين تولوا عرش مصر في السيرة قبل بيرس نموذجا للحكم المملوكي كله ، فهم . س صي صخير السن ، وما بين غاصب ، وما بين فاسد فاسق .. ونه . هم جميعا ما بين مقتول أو مخلوع .

وما أن يتولى بيرس عرش مصر وسلطتها .. وتتواصل النبر تحقيقا حتى يشيع الاستقرار السياسي الذي اقتضاه الناس .. كما استقرت من قبل الأئمة الاجتماعية والاقتصادية والار . والأمنية .

ولعل من أطرف المواقف هنا ، وأكثرها دلالة ومغزى ، هو المعزايك التركماني عندما تولي عرش مصر حيث يندر بالخلاص بيرس .. فعزله عن جميع مناصبه .. غير أن « الشعب » مثلا عثمان بن الحبل والعلماء ورجال القضاء والعامه ، تقف إلى جـ بيرس ، رمز الخلاص آنذاك ، فيقيم له عثمان بن الحبل « ديـ المصلح الشعبي » في مقابل الديوان الرسمي الذي يتراءى إلى التركماني في سلطان مصر آنذاك .. فإذا بهذا الديوان الشعبي يد العدل الذي عجز أيك - أي السلطة الرسمية - عن تحقيقه ، ولا غير أن يشيع هذا الديوان الشعبي الجديد بين الناس جميعا فراح يحتكمون إليه ، ويشرع القاص في عقد مقارنات لطيفة للقضايا مشتمة عرفت على الديوانين الرسمي والشعبي معا .. فإذا « الدين الرسمي » برئاسة المعزايك يخضع للأهواء والوساعة والرشوة ، فصر عن غياه قضائه وجهلهم ، وكادت مصر في عهده تعود سيرتها الأولى وتغشى الظلم والجور ، لولا وجود هذا الديوان الشعبي الجديد المزمع إنشاء عثمان لبيرس ، ووقف علماء مصر وأشرافها إلى جانب هذا الديوان الشعبي وقد شهدوا جميعا لبيرس بالعدل في الأحكام وبأنه لم يظلم أحدا أبدا وكما ذكرت كان يحل للقاضي أن يرفع قضايا مشتركة ، لو هي عنها إلى الديوانين ، فيعرضها مرتين وعندئذ ندر « المفارقة » في الأحكام وواقعها ، فإذا أيك وهو سلطان مصر يعجز عن أن يقيم عدلا أو ينصف مظلوما ، إذ أن مبررات الحكم عنده تخضع للأهواء والمصالح الشخصية ، والرشوة .. الخ ، وطبعي أن ينصرف الناس عنه .. ولم يعد في ديوانه الا المناقون ، وقد ذهب الجميع إلى ديوان بيرس الشعبي الذي يعكس رغبة « شعبية » جامحة لاقامة العدل ، وفق موازين ومعايير إسلامية وملزمة بالشرع الحنيف .. وقد ضجت ألسنة الناس وأفتنتها بالدعاء لبيرس ومبايعته ، في ديوانه الشعبي ، أو حكومته ، كما ورد في تعبير السيرة أيضا - بل أن هذه المبايعه سرعان ما تأخذ طابعا سياسيا ، فيقول العلماء والأشراف والعلامة لبيرس : « أنت من الآن حاكمنا ، وإن أردت عزل أيك عزله ، وإن أمرت بطرده طردناه ، ولكن بيرس لم يشأ تقبيل وحلة الصف ، وأثر الخضوع لأوامر أيك .. فأليك في رأيه لا يزال ملك الاسلام حتى ليتأمر أيك عينا ضد بيرس إذ أن الشعب اختاره سلطانا شرعيا لهم . يشهدون فيه الحاكم « المثالي » المتعطر . وما أن يوافق

بيرس على أن يتولى سلطة مصر ، حتى يأتي على لسان جمال الدين شجعة (صوت الشعب العربي) ، عند البيعة العامة « عليك بالعدل والاحسان » فإن وليك على مصر والشام ، وسائر بلاد المسلمين ، ما دمت على طاعة الله ، فإن تغيرت عن الحق ، فأنت معزول ، فرضى بيرس بذلك ، كحاكم مثالي ، في مجتمع مثالي .. يطمح إلى تحقيقه الوجدان الشعبي بالتأكيد حيث « لم تعد الرياسة وراثية كمشيخة القبيلة بل غدت بالانتخاب .. وما أن يعتلى بيرس العرش ، ملكا للاسلام والمسلمين حتى يحرص أن يكون « قاضي ديوانه » هو « الشيخ العزيز عبدالسلام » ، وكان من قبل مضطهدا من قبل الملوك والسلاطين ، فألبه بيرس حلة القاضي قضاة المسلمين « وأعاد إليه مكانه وقربه إليه ، كما قرب كذلك « الشيخ ابن دقيق العيد » ، وغيرهما من العلماء الأتقياء الصالحين والأشراف والسادات البكرية .. وأخذ في إزالة الأحقاد والضغائن « المزمة » بين الممالك الشريكة والبحرية والممالك الكردية والتركية .. وهي الأحقاد والضغائن التي كانت تؤدي إلى الفتن الداخلية شبه اليومية

وعندما اطمان بيرس لسلامة الجبهة الداخلية ، تفرغ للجبهة الخارجية ، وشرع في مقاومة العدوان الخارجي « القادم من الشرق والغرب على السواء .. ثم نشر شعار تلك الدولة التي أنشأها ، وقد أمر به أن ينقش على كل يارقه ، في الداخل والخارج . وكان ذلك الشعار هو « لا ظلم بعد اليوم » لا أفزع من ظلم وعندئذ ينتهي ديوان الأسطى عثمان بن الحبل .. أو يؤذن دوره بالانتهاء .. ولم يعد من أهل الدنيا « ويترغ للعبادة ، ويصبح « وليا » و« دروشا » يكشف عنه الحجاب ، ويشغل وظيفة شريفة في الدولة الجديدة ، هو أمير بخور السلطنة ، ليبدأ دور جمال الدين شجعة مع بيرس في المرحلة الجديدة مرحلة « الجهاد القومى والدينى » ومقاومة العدوان الخارجى ولعل تلك النهاية التي إنتهى إليها الدور العظيم لعثمان بن الحبل ، تؤكد حقيقتين في حياة الشعب العربى في مصر ، الحقيقة الأولى إنه شعب صانع الحضارة والسلام والحقيقة الثانية : اصراره على أن يحقق له الحاكمون ، العدل الاجتماعى والاستقرار السياسى والأمن الداخلى حتى تكون مصر كلها « قاعة » عسكرية واقتصادية وسياسية كبرى تمد بيرس بالمال والصلاح والمؤن والغذاء في حملاته الخارجية الكبرى في الوقت الذي ترفض فيه « سائر بلاد المسلمين » أن تمد بيرس « بالمال اللازم لتجهيز حملاته العسكرية المتتابعة .. حتى ليكن بيرس أسى وحزنا على هذا الموقف السلبي لسائر بلاد المسلمين ، وجدير بالذكر أن بيرس - في المرحلة الثانية - مرحلة الجهاد الخارجى ، لم ينصرف عن العناية بالداخل التي تعد أساسا النصر الخارجى .. فما أن يعود بكل غزوة من غزوات الجهاد محملا بالفنائم والأسلاب ، حتى يشرع - تاريخيا وملحميا - في الإصلاح من حال البلد في الداخل واستئناف البناء ، كذلك يبادر بتوزيع « الفنائم » التي يحصلها من الفتوحات على الرعية حتى يرغبهم في القتال وقت الحرب ، وليس هذا فحسب ، بل نراه يصطنع المناسبات اصطناعا ، لينعم على الرعية

« والفصد بذلك الاحسان إلى الفقراء والأيتام » ويظل هذا حاله « حتى اكتفى الناس » ، ولم يبق منهم من يريد الاحسان ، ثم لا يلبث أن يلبس ثياب التبدل « التكر » بين أوتة وأخرى ، ويخرج فيعتس ليللا ، ليقف بنفسه على أحوال الرعية إذ لابد من أن أشق البلد تحت التبدل - أي ملابس التكر - حتى أنظر حال رعيته في زمن دولتي ، فانا أعلم أن يوم القيامة يسأل الله كل راع عن رعيته « صورة رائعة لحاكم مثالي .. تذكرنا ، بموقف الخليفة العظيم عمر بن الخطاب .. وسيات في رعيته ، ولم يكن هذا حال بيرس في مصر ، بل في كل بلد يفتحه ، أو يضمه إلى دولته ، فما أن يولى عليه واحدا من قبله « تأتيا عنه في الأحكام » حتى يأمره بالتزام « العدل والاحسان » ويحذره من « الجور والإسراف » فالظلم ان دام دمر ، والعدل ان دام عمر .. ويظل هذا شأنه ، محققا بذلك صورة الحاكم المثالي في المجتمع المثالي « كما يطمح إليه القاص ، ويحلم به المجتمع الشعبي ، ولهذا لا غرو أن يلقب الظاهر ببيرس ، على غلاف السيرة وخلالها .. بالملك العادل ، تأكيدا لصفة العدل التي لازمت حكمه وعصره وهو لقب لم يحظ به إلا في السيرة - جينا إلى جنب مع اللقب التاريخي له وهو « الملك الظاهر ببيرس » ذلك أن العدالة السياسية لا يمكن أن تتم بمعزل عن العدالة الاجتماعية .. بل بتكملتها تتكامل صفات المجتمع المنشود كما يصوره الوجدان الشعبي ومن خلال تحقيق هذين الأمرين : العدالة الاجتماعية والعدالة السياسية - أو بتعبير آخر بتحقيق المزاجية بين كفالة العدل الاجتماعى ، وكفالة الوحدة القومية في مواجهة الغزو الأجنبى استحق بيرس أن يكون بطلا ملحما وقوميا واستحق الخلود في ذاكرة الشعب العربى ولضميره زمانا طويلا . وانفرد عن غيره من أبطال الملاحم الأخرى بأن استقطب فيه القاص الشعبي تصورات الحاكم المثالي العادل « كما يشده وجدان هذا الشعب العربى قادرا على « حراسة الدين وسياسة الدنيا » بلغة المؤرخين القدماء الباحث عن العدالة ورفع الجور والظلم وقد ناه كاهله به زمانا طويلا ، وهكذا يلتقى التصور الملحمى الشعبي مع التصور الاسلامى الشرعى ، فالحاكم الكامل يتبع عدالة كاملة وهو يحصى شعبه من العداء في الخارج ، ومن الجور في الداخل . وهو يهتم بتنفيذ القانون واحترامه ، وهو كريم متعبد شجاع ، يعير أذنيه للأتقياء ، وعقوته سريعة وثابته جزيلة ، وهو ينشر أسباب السعادة في كل أرجاء البلاد . ولهذا لم يكن عينا أن تتكلم ضد بيرس مراكز القوى والشر والفساد والبغى في المجتمع وأن تحالف جميعا ضده وضد الشعب ولكنه - بفضل وقوف عثمان بن الحبل ، ابن البلد .. إبن الشعب ، إلى جواره ، استطاع أن يتصر عليهم جميعا حتى طهر المجتمع منهم وأنشأ « المجتمع المثالي » المنشود .. ولم يكن عينا كذلك أن يظهر بيرس ، منذ الصفحات الأولى للسيرة ، على أنه البطل المخلص أو البطل المتعطر ، الذي يحظى باكبر قدر من الألقاب من ناحية وأن يظهر بعشرات النبوءات والرؤى التي تبشر بمجيئه وتحقيق الخلاص على يديه .. بعد أن طال انتظاره . وتحفل السيرة



عارف الرواية

شخصية ابن البلد في السير الشعبية :

الأسطى «عثمان بن الحبل» من الشخصيات غير التاريخية في السيرة ، ولكنه قاهرى من أبناء الحسينية ، أى ابن البلد من أصحاب المهن البسيطة .. وقد شرع القاصر - كالمعتاد - فى تقديمه تقديمًا طريفاً ومثيراً ، وليس هذه المرة لجمهور المتلقين فحسب بل للبطل الملحمى حتى ليستغرق تقديمه ومعرفة البطل به وتوثيق العلاقة بينهما جزءاً كبيراً من السيرة مليئاً بالأنارة وعوامل التحدى والترقب وذلك منذ بدأ بيرس يبحث عن «رجل سياسى» «مخصوص به» شريطة ألا يكون هذا «السائس» عثمان بن الحبل ، بهذا أوصاه الأغا شاهين وزير الملك الصالح ، وغيره كثيرون ، لأنه أى عثمان رجل جبار لا يصطلى له بنار فى أرض مصر .. لا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر وقد عجزت الحكومة عن مواجهته .. وهو كأنه عفريت من عفاريت سليمان .. وهو من جبابرة هذا الزمان ، وهو كبير عياق مصر ، له من المشايد ثمانون يجتمعون به فى هذا الزمان ، فى ملعب أحمد بن طولون ، الذى يطلق عليه «مجمع العياق» .. وأهل مصر يوقرونه لقوته وجبروته ، ولا يرهونونه أحداً قدر ما يرهونون إذا سمع أحد باسمه «وقفت اللقمة فى زوره» مهما كانت مكانته فهو أبو عياق مصر بغير منازع كما كانت تطلق عليه أمه «الحبل» وهو الذى قتل الولاة وطرده الوزراء دون أن يحفل بواحد منهم .. ولا حتى بيرس ، ولا يعمل حساباً لجندى وغير جندى حتى ليبلغ من خوف قضاة مصر منه أن تجعل الحق باطلاً والباطل حقاً «من أجله» حتى لصوص مصر «لا يخافون من الله مثلما يخافون من عثمان وكذلك «سواس الخيل» وهى طبقة شعبية لا يستهان بها وكان كبيرهم لا يتأديه إلا بعبارة «يا جدى» ويتعجب منه الناس فيتنكبون طريقة ولا يدلون أحد - مهما كان - على بيته إذا كان مطلوباً من السلطة .

ومما هو جدير بالذكر ، أن هذا «المتنرد» القادر لم يكن يحترم فى مصر كلها سوى إثنين فقط أحدهما : الملك الصالح نجم الدين أيوب «لكونه ولى الله المجذوب» فى مجتمع يسوده تيار صوفى جارف ، والآخر : الشيخ المعز بن عبد السلام «القاضى العادل الحر» وهو احترام له ميراثه ومغزاه كما نرى ، ولكن بيرس لم يأبه لكل هذه التحذيرات ولم يعجبه إلا عثمان ، فطلق يبحث عنه وكأنما لذه أن يغلب هذا الجبار ، ويثبت لنفسه وللناس أنه أقوى منه وأخطر ، ورجل كعثمان فيه هذه الصفات التى ذكرنا لا يسهل عليه أن يخضع لغيره .. وذلك كانت قصة إخضاع بيرس له من أروع القصص وأحفلها بالمغامرات والعجائب .. وقد بات كلاهما يضرر الشر للآخر .. وينوى الخلاص منه .. فقال بيرس فى سره : أن استطاع خدمتى والاقبله وأربح الناس من شره ، هذا كان ضمير الأمير بيرس ، وأما ضمير عثمان بن الحبل فإن مراده أنه يخدم عنده ذلك اليوم ، ولما يدخل الليل يقتله ويأخذ ما عنده ويرجع إلى حال سبيله .

وكان كل من يعلم برغبة بيرس فى «إستخدام» عثمان يفرغ إشفاقاً عليه ويبادر بتقديم النصح إليه ، إذا شاء أن يفوز بحياته ، لأن هذا الولد جبار عنيد وشيطان مرید .. بتعبير السيرة فى أكثر من موضع ، هذا «الولد» الذى قتل القصاص فى رسم صورته فإذا هو شاب أحمر ، حلو المنظر ، كأنه قالب السكر ، جل سبحان من خلق وصور ، طويل القامة ، غليظ الهامة ، عليه ملابس فاخرة ، ويده رزة مكتوب عليها «الأجر على الله» وكانت له لحية طويلة ، وشارب كبير يخوف به الناس .. «بتعبير السيرة» ويذل بيرس المستحيل فى سبيل إخضاع عثمان له .. حيث جعل بيرس حياته ووجوده رهناً بإخضاع عثمان ولكن عثمان يرفض أن يستجيب لرغبة بيرس «فهو لا يخدم أبداً ولا عمره خدم الأعداء السيدة نفيسة كريمة الدارين وكان عثمان بن الحبل ، هذا المتنرد «الثائر» يرفض أن يخضع لهذا «الجندى الدخيل» معبراً بذلك عن رفض أبناء مصر لحكم هؤلاء الأجناد «ولكن ثمة مبرر لهذا الخضوع دوماً .. ذلك هو «الدين الإسلامى» الذى صهر الناس فى بوتقة حضارية واحدة .. ذلك أن

سلاحه ، هذه العبارة الدالة «ما عمل هذا السلاح المبارك إلا للفرز والجهاد فى طاعة رب البلاد» .. وأن يعلن كل منهم أنه قد «دفع نفسه وسيفه وفرسه للفرز والجهاد فى طاعة رب البلاد

ومما هو جدير بالذكر كذلك ، أن الجهاد هذه المرة «حرفة» أو «رسالة» الجنى النظامى فحسب ، بل كان الشعب العربى كله ، بمختلف طبقاته وفئاته وطوائفه .. لمن يقرأ سيرة الظاهر بيبرس ، أن المجتمع العربى كله ، قد ساحة قتال ، وأن حالة الطوارئ معلنه فى كل مكان ، وأما العامة هى سلوك الناس اليوم ، لبس بسيط ، فى رأى الشعب قد استنصر هذا الخطر المسيحى القادم عبر البحر الغرب .. وأن هذا الخطر الصليبي قد استطاع أن يحتل مصر له ، فى صميم هذا المجتمع وكيانه .. حتى لينظر الناس إلى بيرس فى الداخل - وقبل أن يتولى السلطة .. إنما كان للإسلام .. يمتنون بذلك تحقيق العدل الاجتماعى والقضاء على الشر كلها فى المجتمع ، حتى أقام الأحكام بالعدل والانصاف التى جدد الاشراف «عليه السلام» .

ومن ثم ، فلا غرو ، أن يكون الله حافظه من كل سوء .. بذلك ، كيد الاشرار ، وغدر العملاء ، والاهيب المالك ودماسهم ، وخيانات الجواسيس ومؤامراتهم .. ومن ثم استأنى أن يعلن الملك الصالح ، فى وثيقة تحرير بيرس ، وفى وصيته بملك له ، بأن الظاهر «قد أظهر الإسلام ونصره بأزالة مواضع الرعب من طريق المسلمين» ، على حد تعبير السيرة .

حتى إذا ما خرج إلى ميدان الجهاد خرج معه الشعب المصرى كله ، يخوض هذا الجهاد بالمفهوم الإسلامى .. دفاعاً عن الذات العربية ، والعقيدة الإسلامية .. دفاعاً عن الوجود المشترك ، والهدف المشترك والمصير المشترك .. حتى أبده الله بنصره المؤزر الممين .. ومما هو جدير بالذكر أن السيرة بهذه الانتصارات الملحمية التى حققها بيرس تعيد عصر الفتوحات .. أو على الأقل ، إمكانية تحقيقه ، متى توحدت الصفوف ، واجتمعت الكلمة ، على الجهاد .. الذى هو حبل الله المتين ، كما تقول السيرة .

ولهذا لم يكن عبثاً ، أن يعلن أحد مؤلفى السيرة ، منذ البداية ، أن «الجهاد فرض على المؤمنين» ، وأنه إنما تخير سيرة الظاهر فكتبها فى كتاب «حيث رأته محتوية على نصرة الاسلام ، ومطلة الكفرة اللثام» .

هذه إذن إحدى سمات البطل الملحمى بيرس - كما ينشده المجتمع الشعبى المصرى - الجهاد فى سبيل الله .. بالمفهوم الدقيق للجهاد فى الإسلام ، جهاد النفس ، وجهاد العدو .. أو بعبارة أخرى ، ينبغى أن يكون الجهاد الداخلى والجهاد الخارجى .. سبيلاً إلى حفظ الذات العربية العامة ، بمقوماتها العامة ، وما تنشده من مثل قيم إنسانية عليا ، لتمشى قوة عزيزة ، مرهوبة الجانب ، من شعوب الأرض جميعاً .

بل ذلك كثيراً كما لم تحفل سيرة أخرى ببطولها - حتى يأتى فيستل «أمة الاسلام» من حمأة المصير الذى آلت إليه الأمور آنذاك : ويحقق المجتمع المثالى المنشود ، كما يطمح إليه الوجدان الشعبى تحقيقاً وثابكاً للذات القومية فى صورتها الملحمية التمجيدية .

رأينا من قبل ، كيف أن بيرس بدأ جهاده فى الداخل ، محققاً العدالة الاجتماعية ، ليس فى مصر وحدها بل فى الشام الكبير كذلك ، فى حلب وحماة ودمشق وغازة والعريش وبيروت وغيرها .. وطهر الصاخ الاجتماعى من أدران الفساد الداخلى الذى انتهى بهذا الصخ الاجتماعى الرهيب ، على النحو الذى رأيناه من قبل .. ومن ثم استطاع أن يبعد توحيد الصف العربى ، من مشرقه إلى مغربه ، أو بالأحرى الإسلامى .. وأن يبعد للأمة العربية وحدة الكلمة مجدداً بذلك وحدة الهدف ووحدة المصير ، بعد أن كشف مظاهر التزييف السياسى ، (فساد الحكم وفساد الممالك والأعيان) ، وعملاء الصليبيين ، وجواسيسهم .. الخ) ليطلق بعد ذلك لمقاومة الغزو الخارجى الذى تمثل أول ما تمثل فى الصليبيين ، فى هذه السيرة ، لكن هذا لم يكن لينته من الحرب فى الجهة الأخرى ، لمقاومة الغزو المغولى ، وأن يكون فى النهاية رمز البطولة العربية فى مقاومة العدوان الخارجى ، الصليبي والمغولى فى آن واحد ، مؤكداً مرة أخرى ، أن الدفاع عن العالم العربى ، مسئولية مشتركة وكل لا يتجزأ ، وأن وحدة مصر والشام الكبير ، هى خير درع للمروءة والاسلام فى آن واحد ولا حدال - تاريخياً - فى أن الأيوبيين والمماليك ، لو لم يرفضوا راية الجهاد الدينى وسيلة لوحدة الصف وجسم الكلمة دفاعاً عن أرض الاسلام ما تحقق لهم النصر ، فى حروبهم التاريخية ، مع المغول لو الصليبيين ، أهداه الوطن العربى آنذاك .. الأمر الذى سعت السيرة ، إلى التمييز عنه تعبيراً مكثفاً ، فأضحى الجهاد الدينى فيها وسيلة وغاية فى آن واحد شأنها فى ذلك شأن أية سيرة عربية أخرى .. ولم يكن عبثاً أن تجعل السيرة من بطولها الملك الظاهر «ملك الاسلام» ذلك أن الغزوة الصليبية الكبرى نفسها للعالم العربى ، كانت قد ارتدت مسرح الرهبان ، ورفضت الصليب راية وشعاراً لها .. ومن ثم كان «الجهاد» فى سبيل الله ، وأرض الاسلام ، هو المقابل الموضوعى الذى وقعت الملحمة لواءه ، فى مواجهة هذا الغزو الصليبي والمغولى .. ولم يشأ الشعب العربى فى السيرة ، أن يفرق بين غايات مباشرة ، وغايات غير مباشرة ، كما نعتدنا بذلك مصادر التاريخ ، وإنما كانت نظرة الشعب العربى فى السيرة إلى هذه الحروب فى صميمها ، نظرة دينية بحتة .. وكانت الحروب حروباً دينية ، بالمعنى الدقيق لها ، ولكن هذا لا يعنى أن الغايات القومية كانت مفقودة ، أو معدومة ، بل كانت واضحة نلماً ، عند مؤلفى السيرة .. كما رأينا منذ قليل .. ولا تناقض فى الأمر .. فلك أن الحروب الدينية ، كانت فى صميمها ، دفاعاً عن أرض الاسلام نفسه .. أمام هذا الغزو الدينى الأعدوى .. ومن ثم كانت حروب السيرة التى خاضها بيرس ، جهاداً فى سبيل الله .. وفى طاعة رب البلاد .. حتى ليكتب كل جندى من جند المسلمين على

عثمان عصره ما يوضع الا للسيدة نفيسة ذلك الرمز الروحي والديني الشعبي .. ومن ثم كان لزاما على السيدة نفيسة أن تتدخل في أمر هذه العلاقة الملحمية بين بيرس وعثمان .. ذلك لما كانت تعلم أن سوف يكون لعثمان على يدى بيرس شأن أى شأن ويكون اللبب بينهما مشروطا ، تحكمه قواعد الفروسية .. اتفهما على المستوى الرمزي : السلطة والشعب في مجتمع متغير نحو الأفضل

ومن ثم ، تقوم السيدة نفيسة بكل رموزها الشعبية الروحية والدينية بالصلح بين الجانبين ، وتطلب الى عثمان أن يكون خادما بيرس المطيع ، على طول المدى ، كما تطلب من بيرس أن يطيع أوامر عثمان ، فانه صحيح النظر ، وأنا ناظرة اليكما بالرعاية والعناية ، وتبشر ابن الجبلى بأن قد انمحي وعنه وأقبل عليه سعده بفضل بيرس ، ثم تؤانى بينهما بعد الله وتوثيق ذلك العهد بنفسها .. ويكون ذلك التانى بينهما ، مصدر دعة أهل مصر جميعا وعلى رأسهم الوزير شاهين ، مثلا السلطة نفسها ، لأن هذا الرجل - من جهة نظر السلطة الرسمية الطاغية في البلاد - جبار عبيد وشيطان مريد ، يقتل النفس المحرمة ، ويؤذى الناس بالمكر ، وإنه ليس له دين ولا اعتقاد في يقين وقد قتل لى سبعة ولاه في مصر ، وطردنى ثلاث مرات ، ولو وقعت في يده لقتلنى ، على حد تعبير ممثل السلطة الرسمية الوزير شاهين أغا . وفى ضوء هذا الص ، الذى يحكى رأى السلطة في عثمان ، اما يؤكد للباحث أن عثمان بن الجبلى ، بتمرد على المجتمع اما كان يعكس الفساد الذى اشتري في هذا المجتمع ، وبتمرد على السلطة اما يرمز الى تلك المقاومة الشعبية والسياسة التى ترفض الخضوع لهؤلاء الأجداد الذين حكموا باسم الدين ، وعاثوا فسادا في عرض البلاد وطولها .. ولكن بيرس يصلح بين عثمان والوزير شاهين ، ويستصدر عفوا عاما عن عثمان ، ويلغى الفرمانات السبعة التى صدرت لقتل عثمان ، اما الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجنوب ، والذى كان يحظى باحترام عثمان بن الجبلى وان جعلت منه السيرة ملكا درويشا سليبا ، عاجزا عن الاصلاح ومقاومة الفساد الداخلى فقد كان أسعد الناس طرا بهله المصالحة التى تمت بين بيرس وعثمان لسب بسيط ، انه رأى - وكان قد كشفت عنه الحجاب في السيرة في هذا التأخر رمزا بارزا للتعاون والتأخر بين السلطة والشعب .. ويعلم جيدا الدور الذى سيلعبه بيرس بالتعاون مع عثمان في سبل تأسيس مجتمع مثالى منشود .. خال من مظاهر الفساد والانحلال .. ومن ثم بارك هذا التأخر الملحمى الخلاق .

ولهذا لا غرو أن ترى الملك الصالح ينصح بيرس ألا يخالف أمرا بعد اليوم لعثمان بن الجبلى ، وكذلك السيدة زينب ، والخضر عليه السلام وكثيرا من الأقطاب والأولياء ، كلهم ينصحون بيرس بأن يطيع عثمان بن الجبلى لسب بسيط ، أن أهل مصر أنفسهم لن يخشوا بيرس قدر خشيتهم لعثمان بل أن السيدة نفيسة تؤكد ذلك مرارا ليبيرس ، أن « يطاول عثمان .. فان هذه في خلفه سرا خفيا لا يعلمه الا هو ليس هو رمز الشعب الايجابى ، كما سئرى وشيكا ؟

لهذا لا غرو أيضا أن يصح عثمان « صوت القدر في نفسها بعد أن كشفت عنه الحجاب وأصبح من أهل الكشف ما خالفه بيرس وقع في مكائد صبيته وقائلة لولا أن يتداركه عند الوقت المناسب .

ولعل أهم ما يلتفت النظر في هذا البطل المساعد ان نمودجا لابن البلد الاصيل ، بكل ما ينتم به هذا النموذج من صفات وفضائل ومعايير به عثمان بن الجبلى أنه دائما « بالكتابة » وبخاصة مع الملك الصالح الذى كان يلجأ الى مد يد لغة الدواويس الصوفية في كثير من الأحيان ، وهو دائم التردد ومواويل مصرية ، ذات مغزى موضوعي يكشف عن أمر أولا يحدث .. وهو الى جانب ذلك ، يستعمل بالفكاهة والسخرية الواقع المرير أحيانا ، دائم النكتة يرسلها في أحلك اللحظات السخرية .. يتضح ذلك من أقواله وأفعاله وحيله وكيدته ، هذا عما اتصف به من براعة وحلق ودهاء ومنذ أن لزم عثمان بيرس - عده - في بداية اللقاء بينهما حتى تراء يعاونه في كل أعماله ، ويص في كل أسفاره ، ويكون عينه التى لا تنام وساعده الأيمن ، حتى لير المصاب العبدية في الدولة بارتفاع بيرس نفسه للوظائف المهمة التى وكل القاص أمرها لبيرس بغية الاصلاح فاذا نصب بيرس مد أو كاشفا أو واليا طلب عثمان أن يكون محتبيا أصغر أو كاشفا أو واليا أصغر .. وهكذا وإذا هو الذى يدير جميع شئون بيرس في المصاب ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل اليه ويخلصه المازق .. حتى ان بيرس لا يستطيع أن يقطع برأى دون أن يأخذ برى عثمان ومشورته .. ومن ثم يرى الدكتور عبد الحميد يونس أن ذلك الدور يكشف عن رغبة دنيئة مكتوبة لدى العامة ، في الاشتراك في الحكم وقدرتهم عليه ومحاولة اصلاحه .. والحق أن القاص قد استغل شخصية عثمان بن الجبلى ، ابن الحسينية ، القاهري ، ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر ببيرس مظاهر الانحلال والفساد في المجتمع المصرى ، وفي الادارة المصرية ، وفي نظام الحكم فيها ، ليكشف عن انزوال الحكم بكل أجهزته عن مشاكل أهل البلد الأصليين ، ويعكس في الوقت نفسه أساليب تقويم هذه الادارة ونظام الحكم معا .

ثالثا

سيرة على الزريق المصرى وملحمة المقاومة الشعبية المصرية

قبل أن نشرع في الوقوف على المعالجة الفنية لهذه السيرة نرى أن نقدم لها بعض الملاحظات ، منها ان نواتها الادبية بدأت في حكاية شعبية تسربت الى حكايات الشطار في الف ليلة ، ومنها ان تكامل هذه السيرة في مرحلة الغياب الحضارى جمل شيئا من « التفكير الخرافى » و « العوالم السحرية » يسيطران على بعض الاحداث ويؤثران في

تطورها ، وتحقيق ما تعجز امكانيات الواقع عن تحقيقه ، الى جانب ما تخرجه السيرة من احداث واقعية بطبيعة الحال .. وكانت براعة القاص الشسمى هنا هي المزوجة بين الواقع (بهرائمه وشاعته) والخيال (بانتصاراته واحلامه) عن طريق حيلة فنية تميز بها هذه السيرة ، وتعرف باسم « الفيلة » دون أن يؤثر ذلك في بعض الاحداث التى ينبغي أن يكون ايقاعها سريعا في أدب الشطار (ومغامراتهم) أو يقلل من شأن الاحداث الكبرى ، التى ينبغي أن تكون « واقعية » في بطولة الشطار وأدبهم .

وثالث هذه الملاحظات ، أن أبطال هذه السيرة شخصيات « تاريخية » أى لها وجود تاريخى ، فالزريق قد تزعم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤ هـ . وكذلك كان أستاذنا « أحمد الدنق » (أشرط الشطار الذين رسم السلطان) بتوسيطهم سنة ٨٩١ هـ ، ومن قبلهما معا ، كان البطل الشرير في السيرة ، أعنى دليمة المحتالة ، اودالة المحتالة على حد تسمية المسعودى فهي شخصية تاريخية ، ذاع صيتها في القرن الثالث الهجرى ، في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعبارة ، وضرب بها المثل في ذلك . وبهنا هنا أن تشير الى أن أبطال هذه السيرة قد استطاعوا أن يحفروا - في مجال الشطارة - أسماءهم في ذاكرة التاريخ ، شأنهم في ذلك شأن سائر أبطال الملحميين ، مثل عترة وسيف بن ذى يزن ، ودياب بن غانم وأبى محمد البطال ، والظاهر ببيرس وغيرهم ممن إنتهى البحث التاريخى الى إثبات وجودهم أو بصد ذلك .. وهذا يوضح الى أى مدى كان الوجدان الشعبى يرى في إبداعه « تاريخا شعبيا » يتخب أبطاله من بين « أعلام » التاريخ ، وليس من الضروري أن يكونوا من أبطال الحرب ، وحسب أن يشتهر هذا البطل أو ذاك في بيئة أو طبقة أو عصر ، شريطة أن يرى فيه المثال أو النموذج الذى يطمح اليه . فقد يكون فارساً أو قائداً فاتحاً ، وقد يكون من الحمقى والمغفلين ، وقد يكون امرأة المصوصم الشطار والمبارين والخارجين على القانون ، وقد يكون امرأة فارسية ، أو عالمة ، أو حتى من جماعات الغجر أو النور أو الغوازى والعياق وقطاع الطريق .. الخ . وقد أورد لنا ابن أياس والمقرئزى نماذج من هذا النوع .. وهو أمر سوف تحفل به سيرة الزريق وسيكون خصمه الأساسى في السيرة عجوز داهية هي دليمة المحتالة وابنتها الفتاة « زينب » .

ورابع هذه الملاحظات أن مؤلف السيرة المجهول ، شاء أن يرمز الى إحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكا كابن طولون وهارون الرشيد إستخداما روائيا لا يعترف الزمن ، « التاريخ » بل أسقطه من حساباته تماما ، ومن ثم ذهب الباحثون الى أن الشخصيات التاريخية هي مجرد مشجب علق عليه القاص أوزار عصره وإنها تعالج بالقول والفعل - شكلا ومضمونا - أحداثا ووقائع تاريخية مملوكة وعثمانية ويكفى تناقضا - تاريخيا - أن أحمد الدنف « أستاذ على الزريق في السيرة قد قتل سنة ٨٩١ هـ ، على حين إزدهر مجد تلميذه » سنة ٤٤٤ هـ . اما دليمة أو دالة المحتالة ، فقد شهد القرن الثالث

الهجرى عصرها الذهبى في عالم الشطارة والعبارة . وكذلك الجمع بين الرشيد وابن طولون .. وغيرهم ، وأن يكن لهذا الاختيار دلالاته كما سئرى ، فان الجمع بين المتناقضات التاريخية ، ليس أمرا جديدا على الأداب الشعبية ، ذلك أن العرة دائما بمغزى التحرية التاريخية ، وهو ما يدفع القاص الشعبى الى انتحاب أحداث بعينها وشخصيات بأعيانهم والجمع بينهم في زمن روائى وبيئة روائية لا علاقة لها بالواقع التاريخى المتضارب .. الى جانب إصطناع مواقف وأحداث أخرى « خيالية » بطبيعة الحال .

تبدأ أحداث السيرة بإشارة ذكية ذات مغزى سياسى ، تشير الى تحكم العجم في امر الخلافة الاسلامية ، مؤداه ان دليمة بنت شهروان جاءت الى بغداد - زمن هارون الرشيد - موفدة من عند ملك فارس ويلاذ اصفهان العجم ، في مهمة رسمية تعود على أثرها .. ولكنها لم تعد ، فقد طاب لها المقام ، وتناست المهمة الرسمية المخططة لها ، وطمعت في مقدمة درك بغداد فتلاحت بمقدمها أحمد الدنف مستول الأمن فيها وأثارت الفوضى والدعر حتى « ضحت مدينة بغداد من مكربها واحتياها » لانها قهرت أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه وجلست مكانه ، وكان ذلك الزمان أيام شطارة وزلافة وكان الناس تترقى عند الملوك بالشجاعة والعباقة ، فيحبها الرشيد ، وعظم أمرها وقلدها وحقاق الدعر ، ورواح يستشيرها في تدبير المملكة ، وكان أهالى بغداد يخافونها .. ولما صارت صاحبة النهى والأمر عزمت على قتل أحمد الدنف خوفا من أن يسترجع منها محافظة الدرك ، فهرب مع من يلوذ به من المقدمين والأبطال .

وهكذا انهزم أحمد الدنف ، أمام هذا الغريب الدخيل ، أو دليمة الفارسية ، وبدلا من أن يقف الخليفة الى جانبه في صراعه ضدها خذله وتخلى عنه على حين قرب دليمة منه وعظم أمرها ، فقلدها هذا المنصب الأمنى الخطير ، بل مضى الخليفة أيضا بغض النظر ، غير أنه بمؤامراتها المعلقة وغير المعلنة التى شرعت تحيكها ، ضد أحمد الدنف الذى اضطر حينئذ الى ترك بغداد ، دون أن يحد الخليفة في ذلك حرجا . بل حماية له .. وهكذا فقد أحمد الدنف دوره في حماية بغداد .. وقد وصفته السيرة بالدهاء والذكاء وعلو الهمة .. وكذلك وصفت رجاله من المقدمين الشجعان والشطار والعياق والفرسان والعيار الذين كان عليهم (وظائف الدولة والمحافظة) (على الأمن) وكانت محافظة البلاد في تلك الأيام في ادارة الدعر في بغداد وحلب ودمشق (ومصر) .

وهكذا أيضا نجح رسول العجم في فرض نفسه على الخليفة ، بعد أن سلب من رجاله مقدمة درك بغداد ، أكثر المناصب الداخلية حساسية وخطورة (سيادة القانون أو غياب القانون) كما سبق ان سلب الناس حتى ضجت بغداد .. وأصبح مقربا من الخليفة (السلطة - الشرعية) ما دام الزمان أيام شطارة وعباقة للوصول الى المناصب العليا ويأمر هذا الرسول الأعجمى فتخلص من الأبطال ومنهم أحمد الدنف ،

نقل صلاح القلي لحياته ، ونظر دليته قامة الى بعده مدحورة . الى

واعتقد - قط - بذكر الزين ان لم مصر مرتبط بلبن بغداد . بل
له يد من ملك ومثلما هو مرتبط بلبن الشام . سواء بسواء .
كما تكشف الأحداث وشبكا . . . وبدأ في التخطيط لأخذ مقدمة بغداد
من هذه المحلة التي وصفها السيرة في صفحتها الأولى بأنها من بلاد
المصر ولها احتلت حتى انقست متعينة بغداد لنفسها من أصحابها
الفرجين . . .

وتكشف السيرة عتب تلك ما يسود بين الأنظمة العربية من
شكوك وخلاف فلا يكاد يصل الزين الى دمشق - في طريقه الى بغداد
حتى يخشى « ابن السكري » مقدمه ذلك دمشق . من نزول الزين
دمشق . ونحن انه أت ليلايه وسحره من منصبه . ولكن الزين
بطلت . بل يقف الى حلقه ضد الأعراب الشرير عليه - وكتوا قد
حلوا دمشق جميعا لا يثق - ويقع صفوف الزهر ، ولا يترك مدينة
دمشق الا بعد ان صر بها قاعة الزهر ، ورتب لهم معاشات ، وجعلها
نظير قاعة مصر . فهم وحدهم القاترون على حماية أمن البلاد .
وتستغل دليته الشك القائم بين الأنظمة العربية ، فتصطحب خاتما عزورا
شيها بخاتم الخليفة . وتبعث بلسه رسالة الى ملك الشام يلزمه فيها
يرأس على الزين . ولما كان ابن السكري خاتما حلقا ، متحلفا أصلا
مع الأعراب ضد تعار الشام . فته خصم للفرجة ، حتى يغادر الزين
الشام . . . ولكن امره يتكشف حين حاول الغزو بالزير بعد وصول
رسالة الخليفة . . . فما كان من الزين الا ان قتله بعد ان تأكد من
تأمره . . . وأحضر بنفسه مقعنا جديدا لذلك دمشق وسلحه وجاق الزهر
وقامتهم . وقبرا تحت يده . في المراحل التالية من أحداث السيرة .

فلما عاد الامن الى دمشق ، انطلق في طريقه الى بغداد . وفي
كل مرحلة من مراحل الطريق يقع الزين ضحية « ملعوب » جديد لدليته
ولكنه نجا منها جميعا حتى وصل الى بغداد . . . حيث تبدأ لروح فصول
السيرة امتاعا وأخطاها بضروب الكيد والحيل والمغامرات وتتكون من
أربعة عشر ملحوا « سبعة من البطالة وسبعة من المعالة » . وصار
الرشيد حكما بينهما في معظم هذه الملاعب والحيل . وكان ذلك
صدى تاريخيا لبعض ماثر من بعض خلفاء العباسيين من اعجاب وكلف
بحيل هؤلاء الشطار والعياقن الذين كانوا يتبارون فيما بينهم أمامهم ،
حتى يحضر باصحابهم ، والعض عنهم ، على نحو ما مر بنا في مباراة
أحد الشطار الذي تحدى بختنبرج الطيب في مجلس المتوكل عند
حلبنا من شطار ألف ليلة . وهذه الملاعب أو المكائد أو الحيل
الأربع عشرة لا يصلح معها تلخيص أو إشارة ، فمن شاهد فعله ان
يتلمسها في السيرة مباشرة . وهي تنتهي جميعا بانتصار الزين ، بفضل
له « سيدة الرجال » في مصر ، التي جاءت خلقه لتحميه من مكر
دليته ، ويقال للتأييد النحوي في بغداد للزير الذي ساندته في صراعه
مع دليته ، كما انضم اليه سائر رجال « أحمد الدق » الذين كانوا قد
أثروا البقاء في بغداد بزعامة عيار منهم يدعى « عمر الخطاف » على

حين برز الى مسرح الأحداث مع دليته أحوها زريق السماك ، واسمه
فدانة رب

تلع لتصارات الزين مسامع الرشيد ، فلا يملك الا الاصبر
بهذا الشاطر الجديد الذي « هد حيل دليته » وتسامح أحوار
الاتصالات ، ويزداد حب الخليفة واصحابه بالزير (يقدر عبيره أتم
بعض دليته صاحبة السلطة الفعلية في بغداد) . . . فيمت بصديل الامان
ولكنه أمام عجزه عن التخلص من دليته يحمل مقدمة ذلك بغداد
منافسة بين الزين ودليته ، فتوضع دليته مؤقنا ، وأحوها زريق « مقدم
درك لرض العراق » الذي يطلب الزين بعمل الكرامة أو القبلة ، حتى
إذا ما نجح في تحقيقها - مرة بالسطارة والرافقة ومرة بمساعدة أحد
من الجان كان قد تأخر معها لمعروف صنعه معها من قبل - طالبه
دليته هذه المرة بعمل كرامة ونقيلة من نوع خاص . . . ولها مغزى
خاص . . . هي ان يحضر لها « تاج كسرى الموجود عند الشاه دمان في
مملكة أصفهان المعجم » (التي تنسب اليها دليته) وبذلك تصاعد
أحداث السيرة من الصراع الداخلي الى الصراع الخارجي بين العرب
والمعجم ، وهذا صراع لن يفصل في السيرة - في بعد -
الا السيف نفسه .

تدفع فاطمة الزهراء ذاتها ولدها لتحقيق هذا المطلب .
من أجله كأس الحمام « بعد ان تأكدت من تصميمه على «
كسرى (رمز السيادة عند المعجم) وتذهب معه ، وتحميه من
دليته ومكائدها ، وكانت قد سبقت الى مملكة أصفهان ،
الأعبه وتقض عليه . . . وبعد مغامرات طويلة ينتهي الأمر به
في أحضار التاج الكسرى فلما سلمه للخليفة هارون الر
بسلحه مقدمة بغداد ، وشد عمر الخطاف ، « باش شاورش
دليته وسلمت الزين وجاق الزهر ، على الرغم من أنفها ، « ر
اليوم عندها كيوم حفنها » . وأمر الخليفة أن يتأدى في الأسواق
درك بغداد هو الشاطر على الزين . . . وانصرفت دليته تكا
« تنفع » وهي تقول لأخيها زريق : لا بد من قتل الزين ، «
حياتي .

كان ذلك ايذانا بنهاية مرحلة من مراحل الصراع بين
العربي والعجمي على السلطة في بغداد . . . انتهت بأن استرد
على الزين السلطة من أيدي المعجم . . . وحدث خلالها أن ما
مصر ، فتولى ابنه الناصر مكانه بعد مباركة الرشيد الذي استشار
في هذا الأمر فوافق « ولم يكن الرشيد يعقد أمرا بغير مشورة » .

كذلك كان وصول الزين الى السلطة ايذانا ببداية عهد جديد
قوامه الأمن والاستقرار والعدل والانصاف ، وضجت بغداد بالدعاء
للزير والخليفة معا . وتمضي الأيام بالرعية أمة مطمئنة ، ينوي بعدها
الزير أن يتزوج من زين بنت دليته بعد قصة حب طويلة رائعة ورامزة
في الوقت نفسه . . . وتحين أول فرصة لدليته لتنتقم لنفسها من الزين
فتضلي شروطها على الزين ، إذا شاء أن يقرن بابنتها زين التي لم
تكن الا « مجموعة من الكرامات » على عادة الشطار في هذه السيرة

فوافق الزين على شروطها ، وكان أول شروطها أن يحضر لها
« القنطاطان الذهبي المطلسم الذي يمتلكه اليهودي عزرو في مدينة
صفد » وتدخل السيرة بهذا الشرط في حلقة كبرى من حلقات السحر
تنتهي ، بفضل حماية فاطمة الزهراء لولدها ، بالحاج والقضاء على
هذا اليهودي وسحره والاستيلاء على أمواله التي لا حد لها ، (وكان
الخليفة لا يخشى أحدا في المملكة - كما نقول السيرة الا هذا اليهودي
الساحر ، الفاحش الثراء) . على حين كانت دليته التي لا تريد لهذا
الزواج أن يتم قد ذهبت الى ملك الموصل الأمير رستم ونجحت في
إغرائه بالهجوم على بغداد والاستيلاء عليها في غية الزين الذي كان
لا يزال في صفد ، حتى إذا ما عاد الزين وجد الجيوش تحاصر بغداد
فاشترك مع رجاله الزهر والشطار في صد الهجوم وانقاذ بغداد من هذا
الحصار .

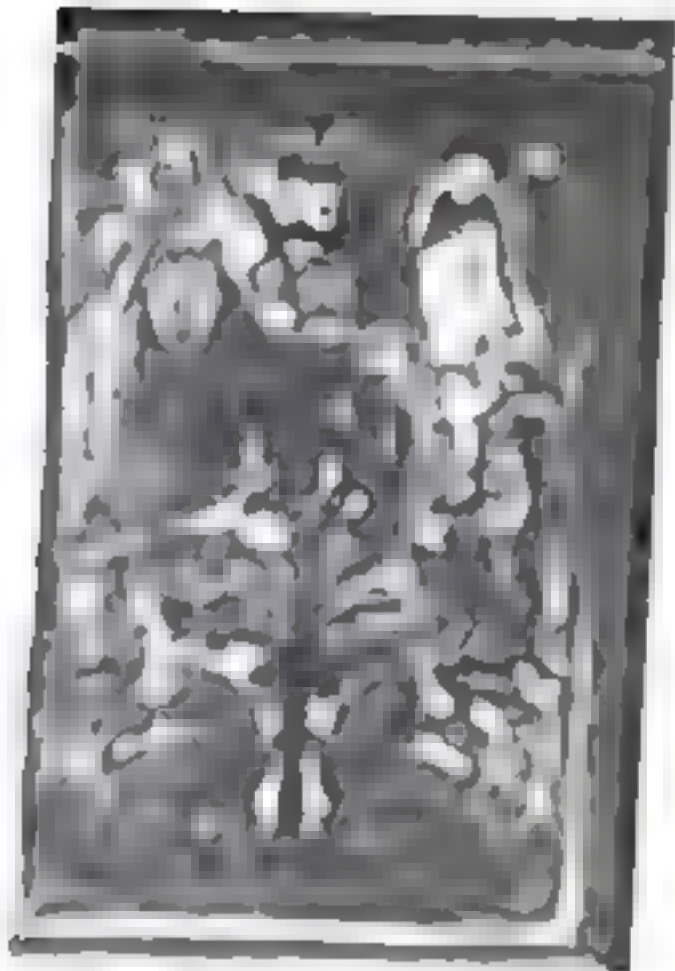
تألم دليته ان تسلم ، فشرعت تثير الفتن في الأمصار
الاسلامية ، وبخاصة في مصر والشام وتكاد تحقق نجاحا حقيقيا في
بعض المدن الاسلامية مستغلة في ذلك طموح كثير من الشطار
العباريين ، وتمردهم ، لولا ان تمكن منهم الزين جميعا - بعد ثمن
باهظ - وتمت « المؤاخاة » بينهم ، وتوحيد صفوفهم جميعا ، ولا ينس
القاص أن يكون لكل واحد من الشطار الأبطال « كرامة أو نقيلة » تبعها
مغامرة شائقة مثيرة . وتوقن دليته حينئذ بفشلها في تحقيق النصر على
العرب من الداخل بعد أن كشفت الزين دورها وأهدافها في الفتن
الداخلية ، وعندئذ تنقل الصراع الى المستوى الخارجي فتلحأ الى
ملوك المعجم (ملك شيراز وملك كرمان ، وملك أصفهان) بعد أن
تسرق أبناء الخليفة (الأمين ثم الحامون) وتسرق لهم أيضا أبطال
العرب وعلى رأسهم الزين « ومقلعي الزهر الكبار (بواسطة التخدير
بالبنج) حتى إذا ما اطمان ملوك المعجم الى ان بغداد الآن مدينة
مفتوحة ، دخلوها بجيوشهم ، على الرغم من وصول نجدات عسكرية
من مصر والشام والمغرب ، لكنها جميعا كانت تفقد « القيادة
الحكيمة » التي يمثلها في هذه السيرة « على الزين » وكل ما تفعله هذه
الجيوش هي أنها تعوق تقدم جيوش المعجم للاستيلاء على سائر
الأمصار ، حتى تتمكن الأم المنقطة « فاطمة الزهراء » من انقاذ ولدها
وأبطال المسلمين ، وتعود بهم ويأبئ الرشيد الى بغداد ، وعندئذ تغلب
دقة القتال لصالح العرب ، وتنهزم جيوش المعجم ، ويعود الرشيد الى
عرشه المصوب في بغداد ، بفضل الزين وأمه « سيدة الرجال » .

عندما تتأكد دليته من فشل ملوك المعجم - وقد صورتهم السيرة
مجوسا - لجأت الى قيصر الروم ، صاحب الجيوش الجرارة ، وراحت
تستغل فيه النعرة الدينية حتى إذا وافق ، وتكررت خطوط المشهد
السابق ، فسوقت له أبطال المسلمين وعلى رأسهم الزين وأبناء
الخليفة - عن طريق تخديرهم بالبنج - وبذلك شلت حركة المقاومة ،
فقطع القيصر في بلاد المسلمين ، وكادت بغداد تسقط أمام جحافل
الروم ، لولا أن تم انقاذ الزين والأبطال . . . حيث يستعيد الجميع

نوازلهم وتوحيد صفوفهم وتحقيق النصر على الروم . وعندئذ يتأكد
الخليفة ان « اس اللاء » - بنغير السيرة - يكمن في وجود دليته وزين
وأمثالهما من عناصر الشر في الداخل ، فيلقى الجميع حزامهم ،
ويتزوج الزين من زين ويصير الحب على الشر

وإذا كان على الزين المصري رمزا حيا وجمعا محسدا لروح
الحماقة الشعبية في مصر ، ومحققا لأحلامها في الخلاص القومي
وتحقيق مجتمع الأمن والأمان في هذه السيرة الغريبة ، فإنه ليس
محض مصادفة أن تحرق في عروقه الدماء العربية - من حيث الأب -
والدماء المصرية - من حيث الأم - وليس محض مصادفة أيضا أن يكون
الزير الذي أكدت السيرة على مصرته من حيث المولد والشاة
والتكوين (الأعداد الفروسي) (وثقافة الشطار وأدائهم) وليس محض
مصادفة - للمرة الثالثة - أن يتجاوز دور الزين ويطولته في المقاومة
حدود « مصرته » الحرفية والسبابة الى أفان أمته العربية دعاءا عن
« بر الشام وأرض العراق » وتحقيقا لأمال أمته ، والآن ينتهي دوره
البطولي والمدني الامد أن يتحقق العدل والانصاف (بالمعنى
السياسي والاحتجاجي والأخلاقي) على يديه والآن بعد أن يستعيد
السلطة الشرعية في البلاد الى أصحابها الحقيقيين (الخليفة) من أيدي
معتصبيها من المعجم وعملائهم ، (الاستعمار وأعوانه إذا شئنا
استخدام تعبير معاصر) وذلك هو دور مصر وقدرها التاريخي في هذه
السيرة وغيرها من السير الشعبية

أما فاطمة الزهراء - أم على الزين وابنة قاضي الفيوم وممثل
العدالة في مصر - كأنها - دون رب - أم رائدة ، مقنة ، حامية ، وهي
داعية بدورها ورسالتها القومية في السيرة (لهذا فلا غرو أن تذكر
مايزيس ودورها في الأسطورة المصرية العالمية المعروفة) ومن الطريف
أيضا الشخصية الأساسية التي لم تمت في السيرة ، برغم تعرضها
للموت كثيرا وكثيرا ، وقد ظلت وراء ولدها « على » حافزا حيا ومدافعا
حقيقيا - بقوة السيف - في كل مراحل حياته ، ليس فقط من أجل الثأر
لأبيه (زوجها) الذي اغتاله قوى الشر في السيرة ، وإنما من أجل الثأر
لشعب مصر كله - والعرب معا - من هذه القوى الشريرة الداخلية
والخارجية على السواء ، ولا يبدأ بالها الا بعد أن يتم القضاء على هذه
القوى وتطهير البلاد منهم ، والا بعد أن تتأكد من أن ولدها - الزين -
قد انتهى من أداء رسالته القومية المنوطة به .



المثل والفنونة في التراث الشعبي المصري

بقلم : الأستاذ الدكتور/ أحمد مرسى

والمثل عبارات متداولة بين الناس (أو الشعب) تصعد بالتكامل ، ويعلب عليها الطابع التعليمي ، وتبدو في شكل فن يرتفع درجة عن الأسلوب العادي . وهو جملة محكمة العبارة تداول أو تشيع في مآثورات الناس على أنها قول حكيم ، وهو عادة يشير إلى وجه الحدث أو يلقى حكما على موقف ما

وتصف المصادر العربية المثل بأنه : نوع من أنواع الأدب ، يمتاز بالإيجاز اللفظي ، وحسن المعنى ، ولطف التشبيه ، ووحدة الكتابة ، وأن الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم وبحصول خبرتهم ، كما تتميز عن غيرها من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكتابة وحمال البلاغة

وهكذا ، يمكن لنا أن نستشف من هذه التعريفات أنها قد ركزت على نقطتين أساسيتين أولاها : شكل المثل ، وثانيتهما : وظيفته ، وأن كانت التعريفات العربية قد ركزت على الشكل أكثر مما ركزت على الوظيفة ، كما أشارت إلى مضمونه في عبارات من مثل أنه : ضرب من صروب التعبير مما تزخر به النفس من علم وحرارة وحقائق واقعية ، وأنه بهذه الغثاء يختلف عن الشعر الذي يعد الحيال عنصرا أساسيا فيه .

إن المثل عبارة قصيرة تأخذ شكل الحكمة تلخص حدثا ماضيا ، أو تجربة متعبة أو خبرة مشتركة ، وموقف الإنسان والجماعة من هذا الحدث أو التجربة أو الخبرة ، في أسلوب غير شخصي

إن أصل المثل الشعبي مبهم وعامض شأنه شأن الكثير من أشكال التعبير الفني الشعبي ويفترض الباحثون أن بعض الأفراد صاغوا أفكارهم في كلمات ، إنطلقوا منها حزوا ، وكانت النتيجة ملاحظة محكمة مختصرة ، أو صورة معقولة للحقيقة ، ثم تشيع هذه الملاحظة ، وتتغلغل بين الناس وأثناء عملية الانتقال ، تعاد صياغة هذه الملاحظة أو العبارة ، لتستقر بعد ذلك في وجدان الناس على أنها مثل شعبي ، فالعبارة البسيطة أو الجملة المعبرة عن الموقف يقولها في البداية شخص واحد ثم إذا أعجبت الناس وطابقت روح اللغة ، قالها الكثيرون بعد ذلك ورواها كل المتحمسين إلى الجماعة اللغوية .

إن نسبة المثل الشعبي إلى شخص بعينه ، أمر غير ممكن ، وحتى إذا حدث أن كان ذلك ممكنا في وقت من الأوقات ، فإن كثيرا من الشك يمكن أن يثار حيثل حول صحة هذه النسبة ، إذ إن ذلك الأمر لا يمكن الثقة به تماما . والذي لا شك فيه أن لإيجاد المثل أو اختراعه وكذلك قبوله عند الناس وانتشاره بينهم ، أمران من الصعب أن يلتفت إليهما الناس العاديون بل والباحثون المتخصصون أيضا

ولكن ينبغي التنبيه إلى حقيقة لا يجب أن تعيب عن الببال ، وهي أنه إذا كان الاعتماد على القيد الداخلي الذي يحلل مضمون المثل وتركيبه ويربط بينه وبين المجتمع الذي نشأ فيه ، كما يعتمد على شواهد موضوعية من داخل المثل نفسه ، هو السبل إلى ذلك بالإضافة إلى ما يمكن أن يفيد القيد الخارجي الذي يهتم بالشكل والمعلومات التي تتوفر من المثل ، فإن طبيعة المآثورات الشعبية التي تخضع باستمرار للتجديد وفقا للظروف السائدة في البيئة والمجتمع ، مما قد يأخذ شكل إحلال كلمة محل أخرى لاندثار ما تداخل عليه الكلمة القديمة ، أو اندثار العبارة التي تعبر عنها ، يمكن أن يخضع الباحث ، وقصارى القول في هذا الشأن أن يقال إن هذا المعنى الذي ينضمه المثل إنما يرجع إلى تلك الفترة المعينة ، التي يمكن أن توحى بها الكلمة أو العبارة . أما أن تكون هذه الفترة بالذات هي التي شهدت نشأة هذا المثل ، فذلك أمر لا يمكن القطع به . فإن مثلا كهذا المثل ، « إن مات الجحش نزعوا الخواجة » ، وإن مات الخواجة ، دعروا من »^(١) يمكن أن يعتمد في تحديد عمره على الفترة التي يمكن أن يكون قد عرف فيها لفظ أو كلمة « خواجة » ولكن ليس من المؤكد بالطبع ألا تكون هذه الكلمة قد حلت محل كلمة أخرى تؤدي نفس الوظيفة في المثل ، خاصة وأن هذا المثل متعدد تفسيراته ، وهو شيء طبيعي نابع من خصائص المثل الذي يتلاءم مع التجربة دائما .

وتصف المثل بأنه رغم قصره ، ذو مضمون واضح يتسم ببراءة المعنى وسهولة إدراكه ، ذلك أنه إنما يعد تكثيفا للتجربة الإنسانية ، وحيلة لها ومن ثم فإن التركيز سمة أساسية فيه ، فهو لا يصف التجربة ، أو يورد تفاصيلها ولكنه يحمل رأيا فيها ، ومن خلال هذا الرأي يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها . « فالمثل ، الشرط عند الحرث ، يربح عند العزرة »^(٢) والآخر « العيان ما حد يعرف

بأنه ، والمعنى الكلي أحياه »^(٣) إنما يلخصان تجربتين مختلفتين ، الأولى تتعلق بالعمل ، والثانية تتعلق بالعلاقات الإنسانية بين الناس ، فالذي لا شك فيه إن الاشتراك في عمل ما . . . وهو ما الرعاة - لابد من أن يكون خاصا للعلاقة ، وتحديد المسئوليات حتى تستريح كل الأطراف بعد ذلك عندما يحين وقت الحصول على ثمرات هذا العمل ، فالكل يعرف من البداية ، ماله وما عليه ، ومن ثم لا يكون هناك مجال للشقاق أو الخلاف ، كما أن المثل الثاني إنما يدل على تحريرة الإنسان في صحته وفي مرضه بل إنه قد ابتداء بالمرض قبل الصحة ذلك أن التجربة تستمد مضمونها من القوة التي أحياها الإنسان في مرضه ، من عدم سؤال الناس عنه ، مثلما كانوا يفعلون معه أيام كان مريضاً بصحته ، وعندما كانت هناك حاجة إليه . وبالطبع فإن الإحساس باختلاف الموقف في كل من الحالتين ، قد دفع هذا الإنسان المريض إلى أن يلقى بهذا المثل تعبيرا عن تجربته التي مر بها ، وتلخيصا لها في إطار خبرته بالموقفين . وبلغت كل من هذين المثلين الطر إلى سعتين مهمتين ترتبطان بمضمون المثل ، أما السعة الأولى : فهي شيوخ الطيرة القديمة للحيلة بكل مكوناتها وعلاقاتها أما السعة الثانية فهي الانتحاء التعليمي الذي يبدو واضحا أيضا فيهما

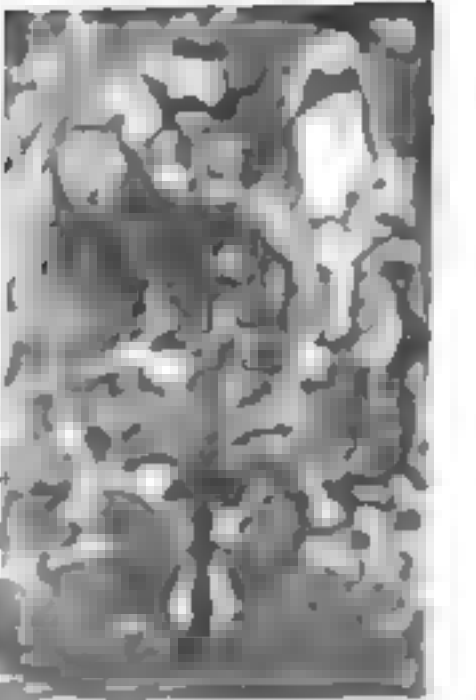
وربما كانت الزمرة التعليمية هي أوضح السعتين ، ذلك أن الأمر يمكن إدراكه بساطة شديدة ، فالمثل حصيلة تجربة ، وعندما يقال المثل : فإن أحد وظائفه هو أن يقلل إليك علامة التجربة ، وما من شك أن الاستفادة منها أمر محقق ، أما في بداية التجربة المتكررة كما في المثل « الشرط عند الحرث يربح عند العزرة » أو في نهايتها ، كما يقول المثل « إن مات عليك المصعب عليه طوله »^(٤) ، وإن كنت في بلد تبعد العجل ، حش وادم له « وكل من المثلين - لا شك حصيلة تجربة - ولكن الإنسان في كل من التدرجين كان يتجه إلى تبرير اتخاذ موقف لم يكن ليرضى عنه . أما شيوخ الطيرة القديمة في الأمثال الشعبية ، فهي نابعة من السخط على الموقف وعدم الرضا عنه . فاستنكار موقف الناس من المريض هو الذي دفع إلى المثل السابق . كما أن « من شكره فم في أحتي ، لاله خير فيه ولا في أحتي » ، يسر في نفس الانتحاء . ولا ننسى بالطيرة القديمة هنا ، ما يرافق التماس المساواة والتعير عنها ، بل نعني التمييز بين المواقف أو التجارب المختلفة ، والتعير عنها ، من خلال واقع الحياة والتجربة

(١) معنى المثل أنه إذا مات الجحش (الحمار الصغير) فإن صاحبه وهو « الخواجة » سوف يتقبل فيه العزلة ، ولكن إذا مات « الخواجة » من الذي سيتقبل فيه العزلة ، ذلك لأنه ليس له من يتقبل العزلة فيه
(٢) العزرة : المصنوع بها المحصول
(٣) المعيان : المريض . المعنى : السليم .
(٤) معنى المثل إذا أصبحت أنتك سوف تدفع إلى عمل شيء ربما كنتك ، فالعمل هذا الشيء من تلقاء نفسك ، ليس لك جعلا

لعل المثل الشعبي أكثر أشكال المآثورات الشعبية التي حظرت اهتمام الدارسين في مختلف فروع الدراسة الأدبية الشعبية إلا أنها قليلة ما وهناك ، في شكل مقدمة لإحدى مجموعات الأمثال ، أو فصل دراسة عامة عن المآثورات الشعبية

وتأتي أهمية دراسة الأمثال الشعبية من الأسباب العامة التي تدفع إلى الاهتمام بالمآثورات الشعبية عموما ، فالمثل - لا شك - أحد الأجزاء الرئيسية في سماء الابداع الشعبي ، بل لعلها أكثرها انتشارا لعدم ارتباطه بمسألة خاصة ذات مراسيم متفق عليها ، وإنما تنبع الحاجة إليه أو إلى تربيته من الموقف أو التجربة التي يمر بها الإنسان ، وتحفز إلى البحث عما يلائم هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به ، أو يوردها من خلاله .

ويبدو أن المثل الشعبي لم يكن على هامش الاهتمام عند الدارسين العرب فحسب ، بل إنه لم يحظ بالاهتمام كغيره من ألوان المآثورات الشعبية كالحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية مثلا ، على الصعيد العالمي أيضا .



على الفرد والمجتمع الذي يحفظ هذا التعبير ويرويه بعد ذلك . فالمثل الذي يقول « اللي ما يهملك » واللى ما يهتكس النار عشان صاحبه ، تحرم عليه الحة ، والآخر الذي يرى أن الإنسان يجب أن يكون صريحا صادقا « قل له في وشه ولا تغشه » يؤكد أن ما سبق ذكره . وعلى أية حال فالفصل بين هذه السمات والتحديد القاطع بينها أمر عسير ، فالترعة إلى التعليم ، أو الاتجاه إلى تبرير الموقف ، أو تفهده بتداحلن دائما ، حتى ليصعب التفرق بينهما ، أو فصلهما عن بعضهما كلية . وذلك في الحقيقة تابع من طبيعة المثل وارتباطه الوثيق بالحياة .

وتنصف المثل أيضا بأن الصور التي يعبر بها عن التجربة واضحة المعالم مستقاة من واقع الحياة المعاشة سواء كانت الصورة سيرة أم حسنة ، وسواء كانت تستر في النفس الرثاء ، أم السخرية فهذه الأمثال « أبوك البصل » وأملك النوم ، ومنين تيجي لك الرهبة الطيبة ياشوم «^(٥)» « وأعمل الخير في كل شيء يفعلك » وأعمله في أسود الرأس يقلعك «^(٦)» « وه الحظ لما يواتي بخللى الأعمى ساعاتي » وه الحماحمة وأنت الجوز عفرة صمه «^(٧)» « وهرجه وتقول للصايغ تقل لي الخلاخيل » «^(٨)» وه اللي معاه القمر ايش باله م النجوم » وغيرها الكثير تشترك جميعا في أن الصور فيها مستقاة من واقع الحياة ، حتى الصور المتخيلة فيها . فمن كان أبوه البصل وأمه النوم ، لا يمكن أن نشم له رائحة طيبة أبدا ، وفي الناحية المقابلة لهذه الصورة الواقعية ، تلك الصورة المتخيلة التي تصف ذلك الذي يتمتع بمجالسة القمر والنظر إليه ، فلا يلتفت إلى الجوز مثلا ، والقمر لا يفقد به هنا - بالطبع - الظاهرة الطبيعية ، وإنما هو تشبيه متعارف عليه في المجتمع الشعبي فيقولون « وشه زى القمر » و « حلو زى القمر » وه منور زى القمر الخ . . .

ويرتبط بهذه الخاصية خاصة أخرى في المثل الشعبي وهي التعبير بخيال خصب ، فالعرجاء التي تطلب من الصائغ أن يكثر لها من الخلاخيل ، وأن يجعلها ثقيلة ، لا شك تعطى صورة معبرة لمن يريد التباهي بشيء في غير موضعه الصحيح ، ما يشير السخرية منه ، بدلا من الإعجاب به ، لتثبته بما لا يتفهمه . والمثل الذي يقول « اللي ما يعرف الصقر يشويه ويطره من جناحه » يضرب للجاهل الذي يضع الشيء في غير مكانه ، لجهله بقيته ، فيضيع من فائدته ، إنه كمثل الذي يشوى الصقر ويلعب به ، أو يمسك به من جناحه كي يلعب به ذلك لأنه لا يعرفه . فاختيار الصقر وهو الطائر الذي يتمتع بتقدير كبير في المجتمعات الشعبية ، وخاصة البدوية ، إنما جاء لتعميق الإحساس بمعنى ما يمكن أن يفعله الجاهل بالإنسان ، حتى ليصل به - من وجهة نظر المجتمع - إلى عدم تمييز الصقر ، عن غيره من الطيور فيجب طيرا عاليا قابلا للشواء .

وفي مقابل هذه الصور التي تسخر من التباهي المدعى ، والتي تكشف عن الخيال الخصب الذي يتقن ويتخبط ويختار عن طريق

الحس الدقيق الواحي ، توجد صور أخرى لا تسخر من شيء ، ولكنها تدعو إلى فضيلة يحرص المجتمع على تأكيدها دائما ، وتظهر فيها نفس السمة « أعملها طيبة وارميها البحر الحار » ، إن ضيعها المبد ، ما يضيئها البار «^(٩)» ، والمقابلة والمقارنة هنا لا شك واضحة ، فالمعروف يجب أن يفعل ، والشيء الطيب لا بد أن يوجد ، فإنه وإن ضاع في البحر ، لن يضيع عند الله سبحانه وتعالى ، وهو إن لم يلن التقدير من الإنسان ، فإن الله لا يخطئ العمل الطيب حقه . ومن سمات المثل الشعبي التي تتضح كل الوضوح في المثل الشعبي المصري ويشير إلى الحس الفنى عند هذا الشعب ذلك البناء المتوازى في تركيب المثل الشعبي ، مثل « البعد عن العين بعيد عن القلب » « اللي تاكل بحتكها » تسد بفرونها » وه لو كان القرد يهس لحاله . ما كان يجب الرقص على باله » . يضاف إلى ذلك الميل إلى التشخيص ، وهي سمة عامة تشترك فيها الحكاية الشعبية والحزب المثل أيضا ، فقد سلت الحداثة لماذا تخطف فاجابت : لأنم جوعانة ، فلما سلت لماذا هي جوعانة ، قالت : لأنها كثيرة الاختطاف وهذا ما يقوله المثل الشائع : « سألوا الحداثة بتخطفني ليه ، قالت : جوعي » ، قالوا لها جماعة ليه قالت من عطشني » فالحداثة هنا تتحار وتحيب على ما يلقى عليها من أسئلة على نحو ما يفعل الإنسان والمثل بعد كل هذا يشير إلى ظاهرة اجتماعية لها صفة العموم ، وه أن الجوع يدفع إلى الخطف ، فإذا تعود الإنسان الخطف ، فلا لا يشبع أبدا . وتظهر أيضا سمة التشخيص في مثل هذا المثل « القوالب نامت والانصاص قامت »^(١٠) .

يعتمد المثل في سهولة إنتشاره وسيرورته أنه مصاغ في شكل يميز بوجود قدر من الإيقاع بين أجزائه ، وهي سمة يشترك فيها الحرز أيضا (الغزوة) . نتيجة التقطيع الداخلي ، والسجع - ال يعد هو الآخر صفة مهمة من صفات المثل - مما ينجم عنه شكل أشكال الإيقاع . وهو ما يبدو واضحا في أغلب الأمثال كما رأينا ، وه « اللي يشوف الشاب وغند رته يروح البيت ويشوف مرته » ، وه «

- (٥) شوم : مشوم
(٦) أسود الرأس : الإنسان
(٧) الحماحمة : أي ثقلة كمرض الحس عفرة صمه : أي لدغها قتل
(٨) هرجه : هرجله - الصايغ الصايغ
(٩) البارى : البارى اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى .
(١٠) القوالب : المقصود بها قوالب الطوب ، والانصاص : أنصاف القوالب بمعنى المثل أن كبار الناس الذين يستحقون الإحترام والتبجيل قد أعملوا ولم يعرفوا قاهرين ، وأن من هم أقل منهم مرتبة من الصغار الذين يشبهون أنصاف القوالب قد علوا وهتوا وانصلوا هم وفي نفس المعنى (العلامة طبت والنخلة قبت) .

انثنين ولنا بختين » وه اللي ما يهملك ، وصى عليه جوز أمك » وه أم شعر أكرت ، نبات تمكوت ، واللى شعرها خيلى ، نبات تقول باليلى » وه مات أبوه واتناهوه » فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التي تتكون منها عبارة المثل « غند رته ومرته » ، « أكرت وتمكوت » ، وخيلى وليلى » وه أبوه واتناهوه » وه يهملك وأمك » وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار ، لزيادة الإحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل « رفيق الحربة جربة »^(١١) ، فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال إن « رفيق الحربة زيبها » فيكون المفهوم أنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة « جربة » وجربة يعق من ادراك السامع المعنى المقصود . ومثال ذلك المثل الذي يقول « الشاطرة تقول للفرون ولع وقيد من غير وقيد »^(١٢) يبدو الجنس بين كلمتي « وقيد » الأولى والثانية ، فالأولى بمعنى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو في هذا المثل أيضا حبيب ماله وحبيب ماله ، عدو ماله عدو ماله « فالجناس هنا بين كلمة ماله المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى المال والثانية بمعنى « ليس له » وبذلك يكون معنى المثل أن الذي يحب ماله ويكرهه ، ولا يفعل به خيرا ، ليس له حبيب ، وأن من يفض ماله كتابة عن كرمه وإنفاقه له ، في وجوه الخير ، ليس له عدو .

ولا يعبر المثل الشعبي عادة عن فلسفة يصعب على الفرد العادى أن يدرك أبعادها ، أو يصعب عليه أن يستوعبها ، وإنما يتزع إلى تلخيص الخبرة اليومية من العالم من حوله ، والمواقف التي تعرض لها الإنسان ، فصقلت تجربته ، وحفزته إلى التعبير عنها . ومنى انتشر المثل في المجتمع الشعبي ، فإن ذلك معناه أنه قد ثبت نتيجة التجربة ، وعبر عنها بإحكام . أما من التشكيل الفنى ، فالمثل يمكن أن يوضع في قالب استعاري مستقى من واقع الحياة اليومية ، ويطلق بعد ذلك مواقف عديدة أخرى مثل « الديك بيدن من حوصلته »^(١٣) « الدحى الفاسد يتلم على بعضه »^(١٤) وقد يكون المثل انعكاسا لملاحظة الإنسان للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتي تؤثر في حياته مثل « الكلب التباح ما يعضش » وه ما تقول فول حتى يهسر في المكبول » وه إن عاش العود ، اللحم يجود » فإن ملاحظة الإنسان للحيوان مثلا ، وخبرته بالزراعة قد أنتجت هذه الأمثال وغيرها ، فالكلب الكثير التباح لا يعض ، فلا خوف منه ، والفول لا يهسح أن يسى فولا حتى ينضج ويحصد ويعرف مقداره . واخضرار البرسيم وغيره مما تأكله الحيوانات ، سوف تكون نتيجة جودة لحمها ، وطيب مذاقها . . . والمثل أيضا - كما سبق أن قيل - تلخيص محكم للخبرة التي يكتسبها الإنسان نتيجة للتجارب اليومية التي يمر بها ، في إطار علاقاته مع غيره ، وفي إطار عمله ، ولهذا فالمثل الذي ينصح من مات أبوه وهو صغير السن بزرع الشعر ، ذلك لأن الشعر سريع النضج كما إنه لا يستلزم جهدا كبيرا في زراعته ، ومن ثم يستطيع هذا الحدث الصغير أن يقف على قدميه ، وأن يستمر في حياته ، دون خوف ، خاصة في الفترة التي تلى الوفاة ، فيقول « إن فاتك أبوك صغير ، عليك »

بزرع الشعر » ، إنما هو حيلة خيرة وتجربة ماضية ، يقدم الحل لهذه المشكلة التي تنتج نتيجة صغر السن ، وقلة الحيلة ، وانعدام التجربة ، في مواجهة ظروف صعبة . كما أن المثل الذي يقول « طول الحيط يضيع الإبرة » والآخر الذي ينص على أن « اللي له عدو مالوش هدوه »^(١٥) وأن الفتاة التي بكتر خطاها ، إنما يكون سببا في عدم زواجها ، « من كثر خطاها بارت » ، وأنه يحب على الإنسان أن يستوثق تماما مما يفعل قل أن يقدم على الفعل ، حتى لا يتدم بعد ذلك ، فيعبر عن ذلك في هذا المثل الدوى « قل ما تشد لحم ، ووتق حزام الشريفة » وقبل ما تقول حسم ، راج تبقى الحجة قبيحة »^(١٦) . كلها توضح هذه الحقيقة .

وهناك من الأمثال ما يمكن أن يعد إخبارا عن حقيقة فحسب من مثل « أجرة الخياط تحت إيد » وه ما يجيب الزيت إلا المصارع » وه اللي يستره الرب ما يفشحوش العبد » .

إن المثل الشعبي مثله في ذلك مثل كل أنواع المأثورات الشعبية يمكن أن تكون له نصوص متعددة ، تؤدي نفس المعنى ، وتحقق الغرض نفسه ، ولكنه يختلف إلى حد ما عنها - مشابها في ذلك الحرز - في أن الاختلاف بين الصيغ المتعددة قليل في العادة ، مثل « الدحى الفاسد يتلم على بعضه »^(١٧) « والبيض الممشش يتدحرج على بعضه وأقول له طواشر يقول لي ولاده كام »^(١٨) الباب المترجل يمنع القضا المستعمل »^(١٩) . الباب المققول يمنع القضا المستعمل وهذه الاختلافات في الحقيقة لا تعنى بالضرورة أن كل مثل منها نشأ في بيئة منفصلة عن الأخرى ، وإنما هي صور لأصل واحد ، وجاءت هذه الاختلافات نتيجة لشيوخ هذه الكلمة في هذه البيئة ، في مقابل شيوخ الأخرى في بيئة ثانية . إلا أن هناك جانبا آخر للمشكلة ، وهو ما الموقف إذا كان المعنى الواحد يعيب في أكثر من مثل ؟ في هذه الحالة لا يمكن القطع بسهولة فيما إذا كانت هذه الاختلافات قد جاءت نتيجة هجرة المثل ، أو أن هناك مثليين أو أكثر من أصول مختلفة ،

- (١١) الجرب : مرض حيث يصيب الجلد .
(١٢) تنطق القالف جينا في الاستعمال الشعبي عامة ، وأحيانا تنطق حمزة عاصه في القاهرة والمدن .
(١٣) بيدن : يؤذنه أي يصيح .
(١٤) الدحى : البيض - يتلم : يتجمع .
(١٥) هدوه : والمعنى أن الإنسان الذي له عدو لن يرى راحة أو هدوه .
(١٦) أ : تنطق القالف جينا في « قيل ، وتق » تقول تبقى قبيحة »
ب : تنطق الجيم في « لحم ، حسم الحجة » .
(١٧) الدحى من البيض : والممشش : الفاسد ، والمعنى واضح .
(١٨) الأفا هو الطواشر : الخصى .
(١٩) المققول والمترجل : لها نفس المعنى تقريبا .

وجهه ، ورجل « لغاز » وقاع بين الناس ، والألغاز طرق تلوى وتشكل على سالكيها .

وهكذا يمكن أن نذهب إلى أن الكلمة الشعبية التي استخدمها الناس وهي الحزر ذات أصل عربي فصيح ، تدل أكثر من غيرها على هذا النوع من الإبداع الشعبي ، ففي المقدمة التي تمهد للإلقاء « الحزر » وهي « حزر فزر » دعوة إلى أعمال العقل والتفكير عن طريق الحس والتخمين والتمييز أو الفصل بين الأشياء وبعضها - أي مكونات الحزر - ثم إعادة تكوينها مرة أخرى وصولاً إلى الحل الصحيح .

وبعد الحزر من أقدم أشكال الإبداع الشعبي ، وهو في جوهره ليس مجرد كلمات محيرة ترتبط بجلسات المساء ، كما أنه ليس تلاعباً بالألفاظ ، وإنما هو رياضة عقلية ، وعرض لسؤال ومشكلة ، تتطلب حلاً .

والحزر الحقيقي يصف شخصاً أو شيئاً في استعارة مركزة ، تصف بشيء من الغموض كما أنه يقارن شيئاً آخر يختلف عنه تماماً ، فإن حزراً « مثل » بنت الأمير نازلة تخب في الحبر والذى يعنى « الإبرة » أو آخر مثل « جامعا ماله باب ، والحية ماله الأعتاب » وهو الذى يجاب عليه بأنه « البيضة » . إلخ . يكشف بوضوح عن خيال خصب اتخذ الاستعارة أسلوباً لكي يحسم أو يصف الشيء الموصوف ، فقد استعار للإبرة نجر خيطها وراهها ، أثناء الحكاية ، بصورة ابنة الأمير تنزل مجربرة ثوبها الحريري وراهها . كما استعار للبيضة صورة الجامع (المسجد) الذى لا باب له ، والذى تملأ أعتابه المياه . ومن الواضح أن كلا من الصورتين الاستعاريين لا تنطبقان على ما استعير لهما .

وقد لاحظ كثير من الباحثين منذ القدم العلاقة الوثيقة بين الاستعارة والحزر ، إذ إنه في جوهره استعارة ، ويكشف تحليل مثل هذين الحزوين وغيرهما أنهما اعتماداً على المقارنة بين أشياء مختلفة تماماً ، فصورة الإبرة تختلف اختلافاً بيناً عن صورة ابنة الأمير كما أن المسجد لا يشبه البيضة في شيء ، ولعل هذا الاختلاف أو المقارنة غير المتكافئة ، هو الذى يعطى الحزر لونه التميز ومذاقه الخاص ، فإن محوره الأساسى يرتكز على المفاجأة التى تنجم عن الإجابة الصحيحة . وليس معنى هذا أن كل حزر استعارة ، فهناك من الأحزار ما لا يمد استعارة ومثال ذلك « فى الغيط خضرة ، وفى البيت حمرة ، وجنب الحيط بيضة » فالبيضة - وهي جواب الحزر خضراء فى الحقل ، ثم هى عندما تقطع فى البيت تبدو حمراء ، وبعد أن تؤكل ، فإن الأجزاء التى تبقى بيضاء اللون . ومن هنا يمكن القول أن الشعب قد استخدم كلا الأسلوبين فى وصف الشيء ، وربما كان أسلوب الاستعارة أحدث ، من الأسلوب الآخر ، ذلك أن الاستعارة ترتبط بمرحلة متقدمة من التفكير الإنسانى الذى يستطيع أن يدرك أوجه المفارقة والشبه والاختلاف بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة من حوله .

وقد تنبه الدارسون أيضاً إلى ما يمكن أن تستثيره المفاجأة أو المفارقة بين السؤال والجواب ، من سرور الإنسان ، أيما كان عمره ، أو درجة ثقافته ، أو جنسه ، ذلك أن الاكتشاف المفاجئ للشابه بين الموضوعين أو الشئين اللذين لا يتوقع الإنسان عادة أن يشبه بعضهما البعض ، إنما يسبب شعوراً غامراً بالسعادة ، خاصة إذا توصل الإنسان إلى الحل الصحيح أو إلى الإجابة المطلوبة مما يجعله يحس بتفوقه على الجماعة التى تشترك جميعها فى البحث عن الحل المناسب .

وتعد ظواهر الحياة التى تحيط بالإنسان ، موضوعات مناسبة للحزر فإن هذه الظواهر سواء الثابت منها أو المتغير - قد استأثرت خيال الإنسان ، وحفزته إلى أن يتساءل عن حقيقتها وأن يبحث عن الوسائل التعبيرية التى يجسمها عن طريقها والتى يعترف أفراد مجتمعه بها .

وربما كان مثل هذا الحزر الذى يتخذ من الظاهرة الطبيعية موضوعاً للتساؤل عنها ، قديماً جداً ، ذلك أنه يرتبط بالطبيعة ، كما أنه بسيط التركيب ، فقد وصفت النار فى الحزر بأنها « تأكل من غير حطب ولا يطن » وإذا أكلتها عاشت ، وإن سقيتها ماتت « وصور الهواء شيء يعاكسك فى المشى ولا تشوفه » ، وقد أثرت بساطة الحزر سهولة انتقاله من مكان إلى مكان فى البيئة الواحدة ، ولعل السبب انتشاره بهذه السهولة ، هو قصره بالإضافة إلى أن كثيراً منه يتبعوميقاً تنبع من إيقاع الوزن الذى يتسم به ، والسجع بين أجزاء

والحزر عادة يقال فى أسلوب نثرى ، يتمتع بقدر كبير المحسنات ، ويقترب إلى حد كبير من إيقاع الشعر مثل « أبويا بنى مندره ، فيها الضحك والكركرة » (القلة) و « أبويا بنى لى بيت يا بنيانه ، تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه » (الغريال) ، « قد الة ويلف الدنيا لف (الخطاب) ، و « قد السمسة وتجب الخيل مثله (الكتابة) فالواضح أن أى حزر منها يمكن أن يكون له نظام عروية قريب من وزن الشعر ، وإن لم يكن فى أحكام الأخير . وقد ما ما يتصف به الحزر من إيقاع موسيقى ، ومن قصره على أن يذ يحتفظ بصورته التى نشأ بها ، وأن يظل بمنأى عن التغير المفاجئة ، فلا شك أن الحزر والمثل من أقل أنواع التعبير الشعب تعرضاً للتغير أثناء تداولهما فى المجتمع ، بالقياس إلى الأغنية الشعر والموال والحكاية الشعبية على وجه الخصوص .

ويخضع الحزر لأسلوب يكاد يكون واحداً فى المجتمع الشعبى فى مصر كلها ، إذ يسوق الحزر عادة عنصر تمهيدى هو « حزر فزر » وهو عادة إلى التفكير ، ويقوم بوظيفة مهمة هى جذب الانتباه إلى ما سوف يقال ، والتهيئة لأعمال العقل وشحذه لقبول ما سوف يلقى إليه ، والإسراع فى الإجابة عليه ، ثم يلى ذلك تقديم الحزر نفسه ، ويبدأ فى بعض الأحيان بنواة وصفية مثل « أحمر يا بيه » فى الحزر الماضى « بالبلح » أحمر يا بيه ، أصفر يا بيه ، نازل السوق محنى ليديه و « اللحم من جوه » فى وصف القوقمة (اللحم من جوه ، والعظم من

بره) و « قد القالب » فى الحزر الذى يصور قدح الكيل (قد القالب ونازل السوق يطلب) . . أو قد تشتمل هذه الوصفة على اسم موصوف مثل « فرختا القطة » فى الحزر « فرختا القطة تحب الخير من طنطا » . (الكتابة) ، ومثل « معزتنا القرعة » فى الحزر الذى يقول « معزتنا القرعة . . فى الجبل ترمى . . ولينها العالي . . يتباع بالارطال » (النحلة) وفى « جمل بارك » فى الحزر الخاص « بالفرن » جمل بارك فى المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهو بارك وقد يستخدم مقدم الحزر أسلوب الحديث الشخصى كما فى « أبويا بنى لى بيت » ، فى عديد من أشكال الحزر أو « أنا بنت الشيخ الشركسى . . البس وأقلع أطلسى . . وورايها سواق يسوقنى ، وعمرى ماباتكسى . . (الإبرة) .

ثم يأتى بعد هذه النواة ، الجزء المتناقض معها ، وهو يقدم الشكل الذى يجب توفيقه مع الجزء الذى سبقه وهو واضح فيما تقدم من نماذج ، وفى غيرها من مثل « أطرى من الزبدة (النواة) واحد من السيف (الجزء المتناقض) فالتناقض هنا بين « ليونة الزبدة ، وحدة السيف » ويكون على السامع أن يفكر فيما يمكن أن تجتمع فيه هاتان الصفتان المتناقضتان ، وقد يصل فى النهاية إلى الحل الصحيح وهو « الثبان » والحقيقة أن الصور التى استخدمها الحزر للسؤال إنما توضح مدى صلق الانتخاب ودقته ، والمزج بين هذين المتناقضين اعتماداً على خصائص موضوع الحزر نفسه ، وهو الثبان ، فهو لين ، أملس ، وهو خطير ومخيف فى نفس الوقت .

فإذا ما استطاع السامع الإجابة على الحزر ، فإنه يصبح على استعداد ، لتلقى حزراً آخر ، أو أن يلقى إلى سائله بحزر يختيره وهكذا . أما إذا لم يستطع الإجابة فمن الشائع أن يقول له السائل بعد فترة يرى أنها كافية للتفكير فى حل الحزر « غلب حمارك » فإذا أجاب المستول بنعم قبل له « طب نهق » (يعنى افعل كما يفعل الحمار) .

إن مثل هذه العبارة يمكن أن يكون الهدف منها هو استشارة السخرية من عدم استطاعة المستول أن يصل إلى الحل الصحيح ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار ، العبارة الأخرى ، وهى « طب نهق » ، أى مادام حمارك لم يستطع أن يعرف الطريق الصحيح ومادامت لم تستطع معرفة الحل الصحيح أو الطريق إلى الإجابة الصحيحة ، فإنك - أى المستول - تشبه حمارك ، عليك أن تفعل مثله ، فتصدر هذا الصوت - النهيق - الذى يصدره الحمار ، تعبيراً عن فشلك فى معرفة المطلوب . ويمكن أن يتأكد ذلك إذا عرفنا أن الحزر قد أصبح مرتبطاً بالنسبة والترفيه أكثر من ارتباطه بأى شيء آخر ، فإذا أضيف إلى ذلك ملاحظه الباحثون من شيوع عنصر الفكاهة النابع من الموقف غير المتوقع الذى يضع السائل فيه والذى يتبع عن الإجابة على الحزر أو الفشل فى حله وما قد يترتب من إحراج المستول ، واتهامه بالغباء وهى الصفة الرئيسية أو المميّزة التى يلصقها المجتمع الشعبى بالحمار ، فهو عندهم مثال الغباء ، وربما كان ما نذهب إليه صحيحاً .

وإذا كان الحزر يوجد كشكل مفصل من أشكال المانثورات الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الحكاية الشعبية والأغنية والمثل ، فإنه يوجد أيضاً داخل إطار الحكاية الشعبية ، وهو أسلوب عالمى تعرفه كل الشعوب وفى تراثها الشعبى من هذا النوع من الحكايات التى لا تنتهى بالوصول إلى الحل الصحيح ، حتى يصبح فى إمكان الشاب الذى توصل إلى الحل أن يتزوج من الأميرة مكافأة له على ذكائه وامتيازته على غيره ، أو قد يرتبط الأمر بالحصول على مكسب مالى ، أو السيطرة على قوى مخفية كالجن وما إلى ذلك . . أما فى حالة الفشل فى حل الحزر ، فإنه فى مقابل السخرية والفكاهة التى يستشعرها المجتمع تجاه من يفشل فى الوصول إلى الحل الصحيح ، وذلك فى الحزر المفرد الشائع ، يكون عقاب الفاشل هو الموت والشهير به بعد موته إعلاناً لفشله وترهيباً لغيره حتى لا يقدم على عمل لا يثق تماماً فى قدرته عليه مهما كانت مغريته . فمن الشائع فى الحكايات الشعبية أن يجد الشاب رؤوساً كثيرة معلقة على باب قصر الملك مثلاً ، فيتساءل عن السر فى ذلك ، فيخبره أحد الرجال المسنين ، أو العجائز بالسبب ، وينصحه ألا يفكر فى المجازفة حرصاً على شبابه ، ولكن الشاب يقدم ، ثم ينجح فى معرفة ما يسأل عنه ، وتكون النتيجة أن يكافأ بيد الأميرة أو يحدث أن يكلف الملك وزيره بمعرفة أشياء معينة حتى يستمر فى مصه ، وإلا فإن عليه أن يترك مكانه إذا فشل .

تحكى إحدى « الحوادث » أن ملكاً خرج مع وزيره فى فصل الشتاء ، فوجد الملك صياداً مسناً ، يصطاد من البحر ، فتبادل معه الحديث ، ولم يفهم الوزير من الحديث شيئاً وكان الحديث فى شكل حوار فقد سأل الملك الصياد :

ياراجل يا صياد همه أربعة ما يقضوش (١) أربعة .
فرد الصياد : دابن ومديون ويأرمى (٢) فى البحر
سأله الملك : طيب . . ازى (٣) الجماعة .
أجاب الصياد : اتفرقوا .
الملك : وزاى الاثنين .
الصياد : بقوا ثلاثة .
الملك : وازى العيد .
الصياد : بقى قريب .

وعندئذ قال الملك للصياد « عجب يا صياد » فرد الصياد « قط ياملك » ، ثم قال له « ما تبشش رخيص (٤) » فقال الصياد « ماتوصيش حريص » وانصرف الملك والوزير عائدتين إلى القصر ، فسأل الوزير

(١) ما يقضوش : لا يكفون .
(٢) يأرمى : أرمى .
(٣) ازى : كيف الحال .
(٤) ماتبشش : لا تبع .

القيم الشعبية المصرية في

القصص الشعبي المصري

بقلم : الاستاذ الدكتور : نبيلة إبراهيم

على ، أن الهدف من هذا القصص ليس هو استرجاع حدث حدث في الماضي بقدر ما هو تثبيت القيم التي تساعد على تماسك الجماعة والعمل على استمرار نماذجها السلوكية الإيجابية . فكل حكاية تبث قيمة من القيم ، وبذلك تضاعف القيم التي تروى بوصفها وصيدا تحفظها الذاكرة وينقلها الخلف عن السلف .

وليس هناك خلاف في أن هناك من القيم ما تنبئه الشعوب جميعا وتظل تحض عليها . وهي تلك القيم التي تجعل من الإنسان عاملا فعالا في الحياة . فإذا كان الجبن مرفوضا ، فإن الشجاعة تصبح قيمة مطلوبة . وإذا كان البخل مرفوضا يصبح الكرم قيمة مطلوبة كذلك . وعلى هذا النحو تصبح قيمة العمل والإخلاص مطلوبتين ، في حين تصبح قيمة الكسل والخيانة مرفوضتين . وتعد هذه القيم وغيرها قيما عالمية يدعو إليها كل شعب من شعوب العالم في حكاياته وأمثاله الشعبية وغير ذلك من أشكال فنونه .

على أنه يظل لكل شعب بعد ذلك خصوصياته في بعض القيم التي يكررها على الدوام في أشكال تعبيره الأدبي ، وذلك إذا سلمنا من البداية أن لكل شعب شخصيته المميزة .

وهذا ما نود أن نكشف عنه بالنسبة للشعب المصري ذلك من خلال بعض نماذج حكاياته .

لقد عرفت شعوب العالم نمطا من القصص الشعبي الذي يدفع بالبطل الصغير فيه إلى مغامرات في عوالم مجهولة ، قد يكون عالم الجان والمرتدة من بينها ، ويقدم البطل الصغير على خوض هذه

في مقال للباحثة العلامة الأستاذة الدكتورة : إسماء بروتير تراوت ، المتخصصة في علم المصريات بصفة عامة والأدب المصري القديم بصفة خاصة ، أن الشعب المصري فاق شعوب العالم في قصصه الشعبي . ويصلق هذا القول على كل العصور التي مر بها الشعب المصري ابتداء من العصور المصرية القديمة وحتى العصر الحديث .

وقد بدأ القصص بصفة عامة عند جميع شعوب العالم بحكايات تحكي ما حدث ، ذلك لأن الإنسان خلق لكي يتذكر ما مضى من ناحية ، ولكي يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وحيث أن ما حدث في الماضي يصبح أسير هذا الماضي ، فإن وظيفة القصص تمثل في استعادة هذا الماضي ، لكي يصبح حاضرا على الدوام . ويندون هذا تنفصم العلاقة بين الماضي والحاضر .

وفي مرحلة فكرية متطورة ، بدأت الشعوب تؤلف القصص الخيالي . ولا تبعد وظيفة هذا القصص كثيرا عن وظيفة ما يحكيه الناس بوصفه أحداثا حدثت . فهذا القصص الخيالي يوهم كذلك بأنه يحكي ما حدث في الماضي . ويشير إلى ذلك تلك البداية التقليدية للحكي وهي : « كان بلما كان » .

وإن كان من الولد الذي خلق قبل جده . . . ذا سيدنا الذي كان من الراجل الذي مات وهو بالقبر ساير . . . ذا سيدنا يونس الذي بلغ الحوت

وإن كان من الأثنى والذكر ولا يهواش بعضهم . . . السما ذكر والأرض ثابة يتزل منها مطر من فوق ميتحطش في الورق

والأثنين المتشاحنين مع بعضهم . . . الليل والهار . . . والستة الست أيام التي انتشت فيهم الأرض . . . والخمسة . . . الخمس صلوات ، والأربعة . . . الأربع أقطاب التي مندركين بالكون ، والثلاثة . . . الشمس والقمر والنجوم ، والواحد مالوش تاني رينا . . . لوش تاني . . .

وهكذا ، استطاع أبو زيد أن يجيب على كل الأسئلة ، وجا لكي يلقي بسؤاله على الجنى حسب اتفاقهما ، وعندئذ له وأناها أسألك في سؤال واحد بقي . . . جاوت سبتك ، ما ج عن حرقك ، بالعزيمة بقي قدامه . . . قال له مكتوب على باب آيه . . . ما قدرش ينطق . . . قال له أنطق لأحرقك . . . قال له ما أنطق أبدا قال له رأيك . . . قال له رأيي أني أوثق العهد بيني وبينه وتفضل طول العمر كل ما تنته يا سلبط الجان . . . أكون وساء

وهنا يمكن أن تظهر ملاحظة جديرة بالاهتمام تكمل الحرز ، وتزيد من تأكيد العلاقة بين الإجابة الصحيحة على السؤال والتفوق والامتياز اللذين يتيحان للإنسان معرفة ما لا يعرفه غير الإنسان أو الجان ، ومن ثم يستطيع السيطرة على مصادر القوة فيه بما يتميز به من مقدرة خاصة وتمكن من العلم . . . فمثلا صيغة ال كانت تتضمن في كل مرة عبارة « إذا كنت شاطر . . . كما أن ال في الحرز الذي ذكرناه قال للصيد « ما تبعيش رخيص » ولم يبع الما عنه رخيصا ذلك أنه يعلم قيمة ما يعرفه وهو ما يجعله في موا القوة بالنسبة لمن يريد الحصول على الإجابة منه ولذلك فقد رد الملك « ما توصيش حريص » - وتعطى عبارة الجنى لأبي زيد مضما قريبا من ذلك أيضا ، فإن الإجابة على الأسئلة تتطلب فضلا عن المعرفة ، لاكتفى معها معرفة الإنسان العادي وإنما لابد من أن يكون في العلم شاطر ، وما دام قد انتفع من واقع إجاباته العديدة ، فإن كل الأفق تنتفع أمامه وتوضح القوة والثروة وما إلى ذلك بين يديه .

الملك من مغزى ما سمعه من حديث مع الصيد ، مما لم يفهم منه شيئا فتعجب الملك وأعطاه مهلة ثلاثة أيام ، لكي يعرف مضمون الحديث وإلا قتله . وذهب الوزير إلى الصيد وعرف منه مغزى الحديث ومضمونه ، في مقابل ثمن تقاضاه من الصيد .

وكان مضمون الحديث هو أن الملك سأل الصيد : أمك تصطاد في الشتاء ، ألا يكتفيك أن تصطاد في شهر الليل أو الصيف لكي تختزن ما يقيم لودك في شهر الشتاء ، وكان رد الصيد أنه « دابن لجن له بريه ، ومنيون يفتق على والدين كبيرين ، ويرى في البحر رأ يرى بنت سوف يتزوجن ولن يفدنه في شيء . . . أما الجماعة التي تفرقت فهي الأسنان ، والإنسان اللذان أصبحا ثلاثة فهما رجلاه اللتان لم تعودا قادرتين على حمله لكره فأصبح يعتمد على « عكاز » والبعيد الذي أصبح قريبا هو منى رؤيته « بصره » وهكذا مضى الصيد بفسر للوزير ما غرض عليه .

وفي إحدى حلقات سيرة أبي زيد الهلالي ، يرسم الراوى صورة حوار بين أبي زيد وسلبط الجان ، إذ يسأل سلبط الجان ، أبا زيد عدة أسئلة فيقول له :

« أسألك يا بوزيد على ولد بلا أب يذكر . . . وهو الولد عالم وخابر . . . »

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على ولد خلق قبل حده ولو ما الولد ما كان للحد ذاكر . . . »

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على اثنين متشاحنين مع بعضهم ، لاد يحصل ده ، ولاد يطول ده ليوم آخر . . . »

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على راجل وهو بالقبر ساير مات وهو بالقبر ساير . . . »

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على أثنى وذكر ولا يهواش بعضهم . . . ولادهم لا يتحبوا لآب القلم ولا بالدفاتر . . . »

« أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . . أسألك على ستة . . . وعلى خمسة وعلى ثلاثة . . . وعلى واحد . . . »

قال له يا أخى دا كلامك دا كله عنى في رموز الدفاتر . . . إن كان من الولد الذي بلا أب يذكر . . . ذا سيدنا عيسى بن مريم . . .



المغامرات بشجاعة وإصرار ، حتى يحصل في النهاية على الجائزة السخية التي قد تكون الأمانة الجميلة المسحورة ، أو التاجحة السحرية لو الكثر الكبير . وفي هذه المغامرات تقابل البطل القوة الشريرة التي تظل تقضي أثره ، لتحول بينه وبين تحقيق مأربه . على أن البطل لا يجرم في الوقت نفسه من ظهور القوة الخيرة التي ترشده إلى طريق الصواب وتمنحه الأداة السحرية التي يستطيع من خلالها أن يظل عمل القوة الشريرة . وبعد صراع مرير بين قوتي الشر والخير يتصير البطل في النهاية بفضل إصراره ونمو وعيه ، وحسن استخدامه للوسائل التي تمنحها له القوة الخيرة . وبهذا يتصير الخير على الشر . ولا تنهى الحكاية إلا بعد أن تكون شخصية البطل قد أخلت كل صفة غير مرغوبة فيها إلى الصفة المعارضة لها المرغوبة فيها . فبعد أن يكون صغيرا غير واع ، يصبح كبيرا واعيا . وبعد أن يكون فقيرا يصبح غنيا ، وبعد أن يكون مبدا يصبح متبعا ومرغوبا فيه ، وبعد أن يكون موضوعا لتسلط الشر عليه ، يصبح قاتلا للشر . بعد أن يحقق البطل كل هذه المنجزات يصبح كفا للحصول على الجائزة السخية ويتزوج ويعيش في الثبات والنبات .

هذه الصيغة من القصة التي يسمى عندنا « بالحدوتة » ، وهي كلمة محرفة عن الفصحى « الأحدوتة » ، تعد صيغة عالمية . ومع ذلك فكل شعب يطبع حكاياته بطلان خاص وينسجها فيما خاصة به .

هذه حكاية ريفية مصرية قمت بتسجيلها في مدينة رشيد في محافظة البحيرة ، عن سيدة تبلغ الأربعين من عمرها قالت :

كانت هناك أم عندها ابن وابنة . الابن اسمه محمد والابنة اسمها كشكول دهب . محمد يذهب إلى المدرسة في حين تعمل كشكول دهب في البيت مع أمها لتساعد في أعباء البيت . وذات يوم تأخر محمد عن موعد وصوله من المدرسة وانشغلت عليه الأم فطلبت من كشكول دهب أن تذهب إلى المدرسة لتتفقد أخاها . وذهبت كشكول دهب ووجدت المدرسة خالية من التلاميذ ، لقد حادوا جميعا إلى بيوتهم . ولكنها وجدت باب المدرسة مازال مفتوحا . فخطت إلى الداخل وأعلنت تنظر في الفصول الخالية حتى وصلت إلى فصل كان به مواير ، فطلعت بصورها إلى الحجرة ، ولشدة دهشتها وقزعا في الوقت نفسه ، وجدت شبحا مهولا يأكل أخاها . فجرت كشكول دهب وهي في أشد حالات الفزع . وبدلا من أن تعود إلى البيت ، لتخبر أمها بما رآته ، أخذت تجرى حتى ابتعدت عن قربتها . وضلت الطريق . وفاجأها الظلام وهي تقف عند دكان يبيع الصبغة وكان صاحبه على وشك إغلاقه . وعندئذ طلبت من صاحب الدكان أن يجعلها تبيت في الدكان بعد أن ضلت طريقها إلى بيتها . ولما طلب منها صاحب الدكان على أن ترافقه إلى بيت تبيت فيه مع بناته الصغار ، رفضت كشكول دهب وأصررت على أن تبيت في الدكان . ورضخ الرجل لمطلبها وأدخلها الدكان وأغلق عليها . ولم تكد الفتاة تنظر في الدكان في الظلام الدامس ، حتى انشأ الحائط وظهر لها الشبح الذي كان

يلتهم أخاها وسألهما مؤالا غريبا وقال : « كشكول دهب » أيتى رأيت فيما عجب ؟ وكان الفتاة كانت على موعد مع هذا الشبح ، وكأنها كانت تتوقعه ، بل كأنها كانت تنتظر هذا السؤال . ولهذا كانت إجاباتها جاهزة فقلت دون خوف : رأيت ياسيدى الفقى يعلم الناس الأدب . ولشدة تعجبه أخذ الشبح يخلط الصبغات بعضها ببعض ، ثم أغلق الحائط وانسحب في هدوء .

ولما جاء صاحب الدكان في الصباح ، ليفتح دكانه ووجد كل ما فيه مبعثرا ، صرخ بالفتاة وهو يسألها لماذا فعلت ذلك . ولكن أداسة التزمت الصمت كلية . ولم يملك الرجل نفسه فضربها وطرد .

وظلت كشكول دهب تسير على غير هدنى حتى فاجأها الليل . واقفة أمام دكان يبيع الأقمشة . وتوسلت إلى صاحب الدكان كما فعلت في المرة الأولى ، أن يجعلها تبيت في الدكان . وطلب الرجل أن تأتي معه ، لتبيت في البيت مع أبنائه . ورفضت الف وأصررت على البقاء داخل الدكان . فأدخلها الرجل في الدكانة وأغلق دونها . وجاءها الشبح للمرة الثانية وسألها نفس السؤال وردت بنفس الإجابة ، فخلط الأقمشة بعضها ببعض وانسحب في هدوء .

وجاء صاحب الدكان في الصباح ليفتح دكانه ، وهاله ما رأى من اضطراب في الدكان فاحتاج وسأل الفتاة عما دفعها لأن تفعل ذلك والتزمت الفتاة الصمت . فضربها الرجل وطردها .

وظلت كشكول دهب تمشى حتى هدتها فقدمها إلى قصر ، فجلست لتستريح عنده . وبعد قليل جاء ابن صاحب القصر فرأها جالسة عند بوابة القصر ، فعرف منها أنها قد ضلت الطريق ولا تعرف كيف تعود إلى بيتها . فاصطحبها من يدها وأدخلها القصر وأوصى الخدم بإدخالها الحمام لتستحم ثم قدم لها الغذاء فأكلت . ولما رآها ابن صاحب القصر بعد ذلك أعجب بجمالها كل الإعجاب وقرر أن يتزوجها .

وبعد عام أنجبت كشكول دهب ابنا الأول .

وبينا كانت تجلس بمفردها مع ابنها في الحجرة ، إذ بالشبح يظهر لها ، وخطف منها ابنها دون أن يتحدث إليها ومسح قمها بلون أحمر ، ثم اختفى . وشاع خبر اختفاء الابن الوليد في القصر . ولم يعرف أحد كيف اختفى إذ كانت كشكول دهب تلتزم الصمت كلية . ولما ولدت ابنتين أخريين بعد ذلك ، حدث لهما ما حدث مع الابن الأول . عندئذ تأكد لأهل القصر أنها غولة تلتهم أبناءها بخاصة وأنهم وجدوا فيها ملون بلون أحمر . فأغلق عليها باب الحجرة . وقرر زوجها أن يتزوج ابنة عمه بعد ذلك . ولكنه قرر أن يؤدي فريضة الحج قبل إتمام الزواج . وكما كانت العادة ، قبل الرحيل إلى الحج ، سأل الزوج أهل بيته فردا فردا عما يريد أن يحضره له من بلاد الحجاز . ثم أبدى الشفقة على زوجته كشكول دهب ، فدخل عليها الحجرة ليسألها ما ترغب فيه . فقلت له كشكول دهب : « أنا لا أريد إلا علة

الصبر » . ثم قالت له : « إن أحضرت علة الصبر مركبك سارت » وإن لم تحضر علة الصبر ، مركبك وقفت في البحر واحتارت » .

ولم يفهم الزوج عبارتها الأخيرة ، ولكنه أغلق عليها الباب ، ودخل إلى الحج . وبعد أن أدى الزوج الفريضة ، اشترى الأشياء التي طلبت منه ، ولكنه نسي أن يشتري علة الصبر . ولم تحرك المركب وظلت تهتز . وأخذ الربان ينادى مذكرا الناس إذا كان أحدهم مازال عليه ذنب لم يكفر عنه ، أو ما إذا كان أحد الركاب قد وعد بشراء شيء ولم يف بوعده . وعندئذ تذكر الزوج أنه لم يشتري علة الصبر . فقفز من المركب وظل يبحث عنها حتى وجدها واشتراها وركب المركب فتحركت وسارت . ولما وصل إلى قصره ، وزع الهدايا ، وفتح باب الحجرة على زوجته كشكول دهب فرمى لها بعلبة الصبر وأغلق عليها الباب .

فكانت كشكول دهب كلما أمسكت علة الصبر ارتعشت في يدها من هول ما تحملت فكانت تقول لها : أصبري يا علة الصبر كما صبرت .

وتجدد اليوم الذي يزف فيه الزوج على ابنة عمه ، ونصبت الربان وأصبحت المصاييح . وبينما كان الناس في قمة الفرح ، وكانت كشكول دهب تجلس بمفردها ، إذ بالشبح يفتح عليها باب الحجرة وينفخ إليها بأنباتها الثلاثة وقد كبروا . وفي الحال أمرتهم أمهم بالذهاب فوراً إلى عرس أبيهم ، ليتعرف عليهم ، ولما حاول الأبناء دخول المكان المقام فيه العرس ، منعهم الحراس ، فصرخوا بأعلى صوته : « هو العرس عرس أبونا والغرب يطردونا » وسمع الأب هذه العبارة وهو بالداخل ، فخرج ليرى ما يحدث . وهناك عند مدخل القصر واجهه الأبناء بأنهم أبناؤه وقصوا عليه قصتهم كاملة .

وفي الحال أبطل الفرح وعاد الأب مع أبنائه إلى أمهم ليعيشوا جميعا في الثبات والنبات . وتكشف هذه الحكاية في وضوح عن بطولة البطل الذي يصبر حتى ينال مأربه . ولم ترتكب كشكول دهب من بداية الحكاية حتى نهايتها أية جريمة تعاقب عليها ، وواضح أن الحكاية تعتمد أن تجعل مصدر الشر يقع خارج البطلة وليس داخلها . كما أنها تعتمد أن تجعل هذا الشر يصير على مطاردة البطل أينما كان ، وكأنه قدره الذي يلاحقه . ودلالة هذا كله أن الشر مقدر للإنسان في الحياة وليس هناك من وسيلة للقضاء على الشر سوى أن يكون الإنسان مسلحا ضد بقيتين أساسيتين هما الوعي والصبر . لقد كانت كشكول دهب على وعى بكل ما يحدث لها . وكانت على وعى تام بأنها ستواجه الشر أيضا حلت . وهذا الوعي جعلها متأهبة على الدوام للرد على هذا الشر بشيء من المداينة واللباقة ، ولهذا فإن الشر لم يكن يملك أن يؤذيها في شخصها وهي لم تخطيء في حقه . ولكنه في الوقت نفسه كان يستكثر أن يتركها في أمان ، ولهذا فكان يعتمد إيداعها بطرق غير مباشرة . حتى إذا أثبتت كشكول دهب كفاءتها التامة في التعامل الهادئ الواعي مع الشر ، وفي اجتياز كل الاختبارات التي تعرضت لها

كان لا بد لها بعد ذلك أن تعيش حياتها في اطمئنان وسلام مع نفسها ومع زوجها ومع أولادها ومع الكون كله .

إن قيمة الصبر أصيلة في الشعب المصري وهي كذلك قيمة دينية حث عليها الدين . ولهذا فإنه يؤكدنا في صيغته التفسيرية حكايات كانت ، أم أمثالا ، أم مواويل غنائية .

بل أنه قد يتصاعد في قيمة الصبر ليحملها صنو العقل .

فهو يحكى في حكاية من حكاياته أن الزوجة سألت زوجها فجأة ويلتون تمهيد مؤالا طالبة الإجابة عنه ، و . هو : أين العقل ؟ ولم تكن الإجابة جاهزة في ذهن الزوج ، كما أنه لم يشأ أن يرد أى رد فيهتز احترامها له ، ولذلك طلب منها أن تمنحه فرصة للإجابة . وخرج من بيته يتأمل الحياة والناس وهو يردد في ذهنه السؤال : أين العقل ؟ وقادته قدماه إلى مكان خال في وسطه خيمة متصبة . فقال في نفسه : سأطرق باب الخيمة لأتحدث مع أهلها لعلنى أظفر بالإجابة . فما كاد يقف أمام الخيمة حتى ظهرت له فتاة في سن النضج . فسألها عن أبيها : فقالت : أبى راح يسقى الماء بالماء . فتظاهر بالفهم . ثم سألها عن أخيها ، فقالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فازدادت حيرته لأنه لم يفهم كذلك شيئا . ثم سألها عن أمها : فقالت : أمى راحت تكفر بالله . فازدادت حيرة الرجل وازداد تعجبه ، إذ كيف يمكن أن تكفر الأم لتكفر بالله والعباد بالله . ولم يمض وقت طويل على حيرته حتى أبصر الأب آتيا من بعيد يحمل بطيخا . فرحب بنفسه دون أن يعرفه ، أيما ترحيب واعتذر له بأنه كان يسقى البطيخ في الحقل . وعندئذ فهم الرجل قول الابنة من قبل أن أباه راح يسقى الماء بالماء . فالبطيخ ماء وهو يسقيه بالماء وبعد برهة جاء الابن يحمل غزالا اصطاده ، فأدرك معنى عبارة الابنة عندما قالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فالغزال يطير كالهواء ولهذا يمكن أن يكون الهواء مجازا واستعارة . ولم يمض وقت طويل حتى حضرت الأم وكانت تلبس السواد وتلطح وجهها بالطين وعيناها محمرتان من البكاء . وأدرك على التو مغزى العبارة الغريبة ، أمى راحت تكفر بالله . فلقد كانت الأم تؤذى واجب العزاء في ميت وليس سلوكها في اللطم على الخدود وتلطيحها بالطين والصراخ والمويل سوى احتجاج على قدر الله الذي هو بشاية الكفر .

وشعر الزوج بالإرتياح إثر فهمه لكل عبارة من العبارات الثلاث اللغز الذي نطقت به البنت . وعندئذ قال في نفسه : لم يبق إلا سؤال زوجتى الذي لم أعثر على الإجابة عنه بعد .

وبينا كان غارقا في فكره ، كان الرجل الاعرابى يرحب به داخل خيمته وطلب من ابنته أن ترحب بالضيف كماذنتهم . ودخلت الابنة الخباء ، لتعد القهوة والطعام . ولما تأخرت نادى عليها أبوها قاتلا : يا بنت ألم أخبرك أن ترحبى بالضيف ؟ أين عقلك ؟ وسعد الزوج أيما سعادة لسماعه هذا السؤال ، وتلهف على سماع الإجابة . وردت الابنة قائلة : يا أبى : اننى أعد طعام الغداء للضيف ، يا أبى إن العقل في

الصبر . قال الرجل : نعم إن العقل في الصبر ، فالصبر ينمي الروح والنحو والإصرار في الوقت نفسه على الطلب .

وشكر الروح الصيف الأعرابي جزيل الشكر على استضافته له وعاد إلى زوجته حننا إليها الإجابة السليمة عن سؤالها الصعب : أين العقل . والإجابة أن العقل والصبر صنوان ، فالعقل هو الصبر والصبر هو العقل .

ويهتم النفس النسي المصري بأبرز قيمة أخرى يقوم عليها بنيته وهي قيمة العمل . وهو يأنس هذه القيمة قائما جليلا حينما يربطها بمفهوم الرزق . فإذا كان الرزق من عند الله ، فما علاقته بالعمل . وهل يمكن أن يكون مفهوم الرزق مرادفا للسلطة ، أم أن الرزق مرتبطا كل الارتباط بالعمل . هذه التساؤلات تملو الإنسان النسي المصري منذ زمن ، وما تزال تملو . ومهما تنوعت إجاباته عن التساؤلات ، فهي تهدف في النهاية إلى تأكيد قيمة العمل ، فإله البطالة نحة كما يقول في أمثاله . وكل دابر ولا مسج ناهم في الغاب ، والتي يقول أبوها وجنى يورينا قله . وبناء على ذلك فإذا كان هناك ما يمكن أن يسمى بالسلطة أو الأرق ، فلا بد أن يكون هذا مرتبطا بالعمل . وهو يؤكد هذا في حكاياته التالية ، تقول الحكاية . .

كان هناك اخوان ورثا من أبويهما قدرا من المال . واستطاع أحدهما أن يشتري هذا المال حتى نماه أضغافا مضاعفة ، في حين أن الآخر ظل ينفق من ماله الموروث حتى نفذ المال وأصبح مفلسا . وسئلت له نفسه أن يسرق أخاه الثرى . فلما أرغى الغلام سدوله لثى إلى مخزن الغلال التابع لأخيه وشرع في سرقة . وما كاد يخطر داخل المخزن حتى أبصر شحنا قائما في ركن من أركان المخزن وهو يرمقه بعينين برافنتين . فسأله في فزعه من يكون . فأجاب الشيخ : إنه حظ أخيه الذي يحرم على النوم . وعندئذ سأله الأخ . ولكن أين أجد حظي ، لكي يحرسني ؟ فرد حظ أخيه قائلا : إن حظك ليس هنا ، إنه يسكن في مكان بعيد على قمة الجبل ، ولعله يخط في نوم صيق . فلذهب إليه ولوقظه فلهذا يرمك . كما لرمي أخاك .

وترك الأخ مخزن الغلال وقرر أن يرحل إلى حظ ، ليوقظه ومر في الطريق بغاية موحشة سكتها أسد لا يشع قط من الأكل . ولما أبصره الأسد جرى نحوه ليفترسه . فأسرع الأخ وتسلق شجرة . وطال انتظاره فوق الشجرة ، لأن الأسد كان ما يزال رايبضا تحتها . فتوسل إلى الأسد أن يتركه لأنه ذاهب إلى حظ ليوقظه . وعندئذ تحرك الأسد وقال له : أنه سيتركه بشرط أن يسأل له حظ من السب في أنه لا يشع قط مهما تحول من غذاء . فوعده الرجل أن يفعل ذلك ورحل . وبعد فترة من السير وسط الحقل أبصر فلاحا يحد ويحجد في فلاحه الأرض . فصرخ عليه وأخذ يتحدث معه . ولما عرف الفلاح أنه سائر إلى حظ ليوقظه . طلب منه أن يسأل له حظ من السب في أن أرضه لا تؤتي من الشر قدر جده واجتهاده . فوعده أن يفعل ورحل . وبعد فترة وجد نفسه يسير بجوار نهر . وإذا بسكة كبيرة تصعد من الماء إلى أعلى في الهول

ثم تنزل في الماء في شفة . ثم لا تلبث أن تملو في الهواء مرة أخرى وتهبط إلى الماء . فوقف الرجل يراقبها وهي لا تكف عن الحركة لحظة واحدة . ولما وجدته متعاطفا معها قالت له : لقد مر زمن طويل عليها وهي تصعد وتهبط على هذا النور دون إرادة منها ، وكما تسمى أن تستقر في الماء مثل سائر السمك . فقال لها الرجل : إنه ذاهب إلى حظ ليوقظه وإن ينسى أن يسأل عن هذا السر الغريب ، وتركها ورحل . وصل الرجل إلى قمة الجبل حيث وجد حظ حظه يخط في سم صيق ، فأيقظه وعاتبه في أن حظ أخيه يتخط على الدوام وهو قريب من حظ الدوام ولا يخلده ، أما هو فقد تركه بعيدا ، ليسكن قمة الجبل ولو شك أن يكون قد انفصل عنه . وتتاب حظه في كسل وقال له : إن يخلد قمة الجبل ووعده أن يرحله من بعيد . ولم ينس الرجل أسأله عن حلول للمشكلات التي وعد أصحابها بأنه سيحاول أن يحلها عند حظه . فقال له حظه ، قل للسكة إن في بطنها جوهرة فإن من أخرجهت سوف تستقر في الماء . وقل للفلاح إن في أرضه كثر . وعليه أن يستخرج الكثر لولا وعندئذ سوف تتم أرضه ثما بآمنة . وقل للأسد عليه أن يأكل ظالما وعندئذ سوف يشفي من نهمة

وودع الرجل حظ ورحل . وكان أول من مر به في أثناء حوده من السكة . فأبلغها رسالة حظه . فتوسلت إليه أن يبقى معها ويعينه على استخراج الجوهرة من جوفها وبأخذه . ولكنه قال لها : ليس عندي وقت لذلك فلقد استيقظ حظي وسوف يرماني . ثم مر بعد ذلك بالفلاح الذي أبلغه كذلك رسالة حظه ، وتوسل إليه الفلاح كذلك أن يبقى معه ويساعده على استخراج كثره في مقابل أن يقتسمه معه . ولكنه رفض بحجة أن حظ قد استيقظ وسوف يرحله . وفي نهاية المطاف قابل الأسد وأبلغه رسالة حظه . وما إن نظق الرجل بأنه (أي الأسد) عليه أن يأكل رجل ظالما ، حتى هجم عليه الأسد وأنفذ فيه أنباه وهو يقول : لن أجد إنسانا أعظم منك .

وكان الحكاية تقول بذلك : إن إنسانا يظلم نفسه ويظلم غيره لا ينبغي أن يكون له مكان بين الشرفاء من الناس . ولقد ظلم هذا الرجل غيره عندما شرع في سرقة أخيه العامل الشريف . ثم إنه ظلم نفسه بإسرافه وتبذيره ثروة أبيه وعزوفه عن العمل وحتى عندما عرضت عليه السكة كما عرض عليه الفلاح أن يشاركهما استخراج الجوهرة والكثير يأخذ نصيبه منهما ، رفض وأثر أن يظل راكنا إلى حظ الذي ظن وأما أنه سيستيقظ ليرحله . وكان من الغفلة أنه لم يدرك أن حظ مجره عندما وجدته قد هجر العمل والأمانة . ومعنى هذا إذن أن الحظ لا يكون مصاحبا لصاحبه إلا إذا كان يعمل ويعمل بتزاعة وصلح . إذ لا يمكن أن يكون الحظ مع اليد البطالة النجسة كما يقول المثل الشعبي .

ومن القيم الاجتماعية الكبيرة التي يؤكد عليها النص الشعبي المصري . سيادة روح الحب والمودة والسلام بين الناس بعضهم بعضا . وكان النص المصري كان يجب أن يتناول : وكيف يتحقق هذا ؟ عندما ساق علدا ليس بالقليل من الحكايات التي تأتي كل منها

بوصفة أخلاقية تمن على تحقيق ذلك . وما هي فني بعض الحكايات التي تتلمس منها الكثير من الوصفات الاجتماعية الساجدة .

كان هناك أسد وذئب يعيشان في الصحراء . وذات يوم بينما كانا يسيران إذ أبصر رجلا على بعد ملقى طريقا على الأرض ، فلما اقتريا منه وأيا أن الرجل يكاد يلفظ أنفاسه من الجوع والعطش . عندئذ أمر الأسد الذئب أن يدخل حديقة مجاورة ينمو فيها العنب ويقطف عبقودا من العنب ويأني به ، ليحصره في فم الرجل . فعل الذئب ذلك وبدأ الرجل يشعر بالانتعاش . ثم طلب الأسد من الذئب أن يسرع في اصطيد غزال ويشويه حتى يستطيع الرجل المسكين أن يتناول وجبة تساعد على استرداد صحته . وقبل الذئب ما أمر به الأسد . وعندئذ استرد صحتة وتمكن من الجلوس فسأله الأسد عما به . فأخبره الرجل بأنه كان يعيش حياة متيسرة والناس مقبلون عليه ثم فقد ثروته في تجارة حاسرة ، فالتحقب الأصدقاء من حياته ولم يعد يجد شيئا يعيش منه . وعندئذ قرر أن يسلم نفسه للموت بعيدا عن الناس في الخلاه . وطمانه الأسد والذئب ووعده بأنهما لن يتركا إلا إذا عثرا له على عمل يقتات منه . وفي مكان كان يمر فيه أهل قرية من مكان لآخر ، أمر الأسد الذئب أن يأتي بفروع أشجار ويجمعها حاجزا بين الجهتين . فإذا جاء الناس للمبور دفع كل شخص قرشا في مقابل العبور . فلما فعل الذئب ذلك ، طلب الأسد من الرجل أن يقف ، ليتسلم النقود وبذلك يصبح لديه عمل يعيش منه . ولكن الرجل ساوره الشك فيما إذا كان الناس سيقبلون هذا الوضع . فطمأنه الأسد بأنه سيخفى هو والذئب في مكان ويراقبان ما يحدث ، فلما اعترض الناس ورفضوا الدفع ، خرج عليهم الأسد والذئب وهددوهم ، فدفعوا النقود صاغرين ، ثم تعودوا ذلك فيما بعد . وعند ذاك ودع الأسد والذئب الرجل وتمنيا له حياة سعيدة وعادا أدرجهما . وبعد مرور عام تذكر الأسد والذئب الرجل وشاء أن يزوراه . فاصطادا غزالا وشوياه وأخذاه معهما هدية للرجل . ووصلا إلى المكان الذي يستقر فيه الرجل من الجانب الآخر . فحياء ورد الرجل التحية . ولكنه لم يفتح لهما الطريق . فقال له الأسد إننا نذكركنا وقتنا نقوم بزيارة لك . فشكرهما الرجل ، ولكنه ظل في مكانه ساكنا دون أن يسمح لهما بالعبور . وعندئذ طلب منه الأسد أن يفتح لهما الطريق ، حتى يجلسا إليه ويتحدثا معه . وفي الحال طلب منهما الرجل الأجر . فتعجب الأسد وقال له : لا بد أنك قد نسيت أننا قد وجدناك طريقا في الخلاه وتكاد تلفظ أنفاسك حتى أعطمتك وسقيتك ثم لم تترك إلا بعد أن عثرتنا لك على عمل تعيش منه . وأجاب الرجل بأنه لم ينس ذلك ولكنه مصر على أن يدفع الأجر . وعندئذ طلب الأسد من الذئب أن يهجم عليه ويهشم رأسه . وفي لحظة كان الرجل طريق الأرض ميتا . فقال الأسد للذئب : الآن هشم رأسه لتري ما بداخله . فلما فعل وجد مكتوبا بداخلها : « بني آدم لما يشيع ما يطرش فيه » .

فهذه الحكاية نقد صريح لتكران الجميل . وقد سبق للرجل أن عانى من تكران الجميل بعدما افتقر بعد غنى . ولكنه بعد أن تحسنت

أحواله إذ به ينضم لزمرة الكافرين الجميل . وليس قبل الرجل سوى تخلص الحياة من أمثاله حتى يعيش الناس في مودة وتآلف وحب

وهناك حكاية أخرى تقدم وصفة ثنية لحياة يسودها السلام والوئام وذلك من خلال بث قيمة أخرى هي قيمة الفاعلة والرضى بما نعم به الإنسان من خير .

لقد كان هناك رجل ثرى طلب ذات يوم من خادمه مطلقا غريبا وهو أن يأتيه بلحاف طوله متر وعرضه متر ويغطيه بأكمله ، وإن لم يفعل هذا في خلال يومين سوف يقطع رقبته . وأسقط في يد الخادم إذ كان سيده طويلا عريضا لا يغطي كاملا سوى لحاف طويل عريض . ولم يدر الخادم ماذا يفعل لتحقيق هذا المطلب . وكان له صديق ذكي من أبناء البلد الشطار فأراد أن يستعين به في كيفية الخروج من هذا المأزق . فذهب وقابله في المقهى الذي يقابله فيه دائما وعرض عليه هذا الأمر . ولما وجد الصديق صديقه حزينا مكتبا ، أخذ يفكر له في وسيلة تخرجه من هذا المأزق . وتفقت ذهنه عن حيلة لم يخبر بها ولكنه ، قال له : إنه قد أعد له اللحاف الذي طوله متر وعرضه متر وعليه أن يصطحبه معه لسيده وهناك سيتعرف حقيقة الأمر . فاصطحب الخادم صديقه ومعهما اللحاف المطلوب ورحلا إلى السيد الذي واجه الخادم بالسؤال بمجرد أن وقع بصره عليه : هل أحضرت اللحاف الذي طوله متر وعرضه متر ويغطي كاملا ؟ فرد الصديق قائلا : نعم لقد أحضرناه . وعندئذ طلب السيد من الرجل أن يغطيه باللحاف ، فبسط الصديق اللحاف على السيد ، ولم يكن كافيا بطبيعة الحال لأن يغطيه كاملا . وعندئذ صرخ السيد في وجهيهما بأن اللحاف لم يغط سوى نصف جسمه . وكان مع الصديق عصا صغيرة يخفيها في جيبه ، فلما صرخ السيد في وجهيهما أسرع الصديق وأخرج العصا وضرب السيد فجأة ضربة هينة على ركبته . وفي حركة لاشعورية ضم السيد ركبته إلى صدره وعندئذ غطاء اللحاف كاملا . وغضب السيد مما حدث وهب ليطيح بالخادم وصديقه ، ولكن الصديق عاجله بقوله : لا تغضب ياسيدي ، ألم تسمع المثل الذي يقول : « على قد لحافك مد رجليك ؟ » .

وفي الحال سكت غضب السيد وهذأت ثورته . لقد تمنى حكمة المثل ووجدنا صادقة . فلا يحق لإنسان أن يطلب المستحيل والآن يتظاهر بما ليس عنده ، بل يعيش الحياة على حقيقتها ويقتنع بما عنده ، فهذا أدعى لأن يشيع في نفسه الطمأنينة والهدوء وعندئذ يقبل على الحياة وهو راض وقانع ومنشرح النفس ، وعندئذ يسود الحياة الحب والطمأنينة والسلام .

وربما كان أهم ما يميز طبيعة الشعب المصري ما يسيطر عليه من إحساس صادق بوحدة الدنيا والدين أو العالم الحسى والعالم الغيبى . فهو لا يفكر يذكر العالم الغيبى في كل لحظة من لحظات حياته . فعبارة « إن شاء الله » ، « والحمد لله » ، « والعباد بالله » عبارات تسكن في فمه وتنفذ على لسانه بين اللحظة والأخرى .

وهناك في الأدب الشعبي المصري ، مجموعة من الحكايات التي تعبر عن هذه العلاقة الوثيقة بين الدين والدنيا وما ينجم عن هذه العلاقة من أنماط من السلوك البشري الإيجابي الذي يفتح الناس في دنياهم بفكر ما يفهمهم في أخراهم . ولا تعبر هذه الحكايات عن هذا الموضوع على نحو مباشر ، بل هي تعبر عنه في شكل خيالي فني وتركيب بنائي محكم .

فقد كان هناك فلاح يعمل كل يوم في حقله المجاور للمقابر من الصباح حتى المساء . وذات يوم سمع صوتا يناديه ويقول له : إن فلانا سوف يحضر في الغد إلى المقابر وكذلك فلانة . وانزع الفلاح لسماع هذا الصوت الذي لم ير صاحبه ، والذي تبا بأن فلانا وهو جاره ، وفلانة وهي زوجته سيوتان في الغد ويحملان إلى المقابر . وما كاد الفلاح يصل إلى بيته بعد فراغه من عمله حتى سمع صراخا وهويلا ، فلما سأل عن مصدر هذا الصراخ والعيول ، قيل له إن جاره قد توفي . وعندئذ أيقن الفلاح أن زوجته سوف تموت كذلك كما تبا الصوت . وفي صباح اليوم التالي ، نظر إلى زوجته ، قبل أن يغادر البيت فوجدتها في أتم صحة وعافية وتعجب كيف أنها متموت في هذا اليوم . ثم خرج وهو حزين ، لأنه توقع سماع نيا وفاتها في أي لحظة . وظل الفلاح يعمل طوال النهار حتى ساعة متأخرة منه ، إذ لم يشأ أن يعود إلى البيت حتى لا يفاجأ بنبأ غير سار . وفي هذه الأثناء ، كانت الزوجة تنتظر زوجها حتى يتأولا العشاء معا . فلما تأخر وكانت قد شرعت بالجوع ، أعدت لنفسها بيضتين وريغيا من الخبز وجلست لتأكل ، وما كادت تقطع اللقمة الأولى من الرغيف حتى طرق بابها طارق . فلما فتحت الباب فوجئت بشحاذ يطلب لقمة يأكلها . وفي الحال حملت الزوجة طبق البيض والرغيف وقدمتهما للشحاذ . فشكرها الشحاذ ودعا لها بطول العمر ورحل .

وعندما عاد الفلاح إلى البيت وجد زوجته في منتهى الصحة والعافية . فتعجب لذلك وهو مازال يفكر في كلام الصوت . وصحا في اليوم التالي فوجد زوجته ما تزال تتمتع بالصحة والعافية . فلما وصل إلى الحقل نادى على الصوت وقال له : إن يومته صدقت بالنسبة لجاره ولكنها لم تصلق بالنسبة لزوجته . فرد عليه الصوت وطلب منه أن يرفع بصره إلى السماء . فلما رفع بصره رأى في السماء صورة طبق فيه بيض وريغيف وهو يحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته . فلم يفهم مغزى ما رأى وأسرع إلى البيت يسأل زوجته عما حدث لها بالأمس . فأخبرته بأن شيئا ذا بال لم يحدث سوى أن شحاذا طرق بابها يسأل صدقة . وكانت قد شرعت تأكل البيض الذي أعدته لنفسها ، فأعطته البيض والرغيف .

وعندئذ فهم الفلاح مغزى الصورة التي رآها في السماء وقال لتوه : حقا إن اللقم تمنع النقم .

وهكذا يؤكد الشعب المصري في قصصه بحس العميق أن العمل الطيب في الدنيا له وجهان لا يفصل أحدهما عن الآخر ، وجه

اجتماعي يقدم صورة مشرفة للحياة التي يسودها التعاطف بين الناس ووجه فردى بالنسبة لفاعل العمل الطيب الذي يلقى حتما الجزاء الطيب من عند ربه .

والشعب المصري ، إذ يؤكد دائما أبدا هذه القيم السالفة ، لا يكتفى ببيت هذه القيم الاجتماعية والدينية في قصصه ، بل هو يعيش الحياة العريضة كما تتكشف له في مجالها السياسي . وهو في هذا لا يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية ، بل يتربع إلى التجريد في إطار الشكل الخيالي الذي ينشد مطلباً واحداً ، وهو الحاكم العادل الحكيم الذي يستطيع بحكمته وعدله أن يسير دقة الأمور ، لا وفقا لهواه ، بل وفقا للمصلحة العامة .

فهو يحكى أنه كان هناك حاكما جبارا متسلطا يحكم بلدا من البلاد . وقد كان هذا الملك شديد الغلظ من الرجال الكبار الحكماء في بلده . فسولت له نفسه أن يقتل كل رجل شيخ في بلده ، حتى لا يزوجه المسنون الحكماء بتقدمهم لأفعاله ، وحتى لا يورثون الحكمة لأجيال الشباب . فأصدر مرسوما بأن يقتل كل شاب أباه السن . واستجاب لأمره ، خوفا من سطوته ، كل شباب البلد ، فيما عدا شابا واحدا هاله أن يقدم على هذا الفعل مع أبيه . فاستتر رايه على أن يخفى أباه في مكان لا يمكن أحدا من أن يراه .

ولما اطمان الحاكم من خلو البلد من الشيوخ الحكماء ، جمع شباب البلد وأرسلهم إلى الجبل حيث كان يشغلهم هناك بقطع الصخر من الجبل دون أن يعرفوا هدفا لهذا العمل .

وذات يوم سأل الأب الذي كان لا يزال على قيد الحياة ابنه عما يفعله مع الشباب في المكان الذي يرسلهم إليه الحاكم . فأجاب الابن بأنهم لا يفعلون شيئا سوى قطع الصخر من الجبل . فقال له الأب : إذا جاءكم الحاكم ليستطلع أحوالكم ، فعليك أن تصطحب أنك تقذف شيئا في فمك دون أن يكون في يدك أي شيء . وكرر هذه الحركة أمامه حتى تسترعي نظره . فإذا سألك عما تفعل ، قل له ، إنني أكل مما نزرعه ، لعله يمي أن ما تفعلونه إنما هو عمل لا جدوى وراءه .

وفعل الشاب ما نصحه به أبوه . ولمحه الحاكم وسأله عما يفعل ، فقال له : إنه يأكل مما يزرعه . فاغتاط الملك من سخرته وقال له : إن هذا ليس بقولك ، بل قول رجل كبير حكيم . ثم أمره أن يحضر أباه الذي لم يقتله . وذهب الشاب وأحضر أباه الذي وقف ماثلا أمام الحاكم . فسأله الأخير : وأين كنت وقت صدور الأمر بأن يقتل كل شاب أباه ؟ فأجاب الرجل : لقد كنت مسافرا في مهمة وعدت إلى البلد بعد صدور القانون . ولما سأله الحاكم عن هذه المهمة ، قال : لقد كنت أشهد حفل زواج بنت البومة من الغراب . لقد كانوا مختلفين على المهر الذي يتحتم على الغراب دفعه ، ثم طلبوا مني الوساطة لحل هذا الخلاف . فتوسطت وتصلح الطرفان وانتهى الأمر بالزواج . فسأله الحاكم ، وعلام كان الخلاف ؟ فرد الرجل قائلا : لقد اشترطت البومة على الغراب أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا . فلما سمع

الحاكم ذلك بادره بالسؤال : وهل استطعتم أن تجدوا خمسين بلدا خرابا ليقدمها الغراب مهرا لابنة البومة ؟ وعندئذ أجابه الرجل الشيخ بقوله : نعم إنهم عثروا عليها ، فكل بلد يحكمها حاكم ضعيف العقل لا بد أن تكون غربة .

وكان لحكمة الشيخ وقع في أذن الحاكم ، وعرف لتوه أن الحكمة لا تموت بموت أصحابها ، لأنها لا بد أن تسرب عبر الأجيال ، ولا بد أن تنطق بها الأفواه ذات يوم .

وأهم ما يلفت النظر إلى الحكاية السالفة ، هذه الصيغة الخيالية التجريدية التي صيغت فيها حتى يمكن أن تكون مضرب الأمثال ، ثم هذا الحس الفريد الساخر الذي يعد سمة من سمات التعبير في الأدب الشعبي المصري بصفة عامة .

ونؤكد لنا الحكاية التالية ذلك الحس الفكاهي الذي يتميز به الشعب المصري ، وتلك القدرة الإبداعية على صنع الشكل الفني .

يحكى : أن فلاحا كان متزوجا بامرأة ساذجة غيبة إلى درجة أن اصطاح الناس على تسميتها رزية ، ولم تعرف إلا بهذا الاسم فيما بعد . وذات يوم بينما كان الزوج غائبا ، مر أمام بيتها رجل ينادي على أسماء للبيج . ولما كانت رزية قد ملت هذا الاسم وتمت لو استبدلت به اسما آخر ، نادى على الرجل وسألته عن الأسماء التي عنده ويعرضها للبيج . فذكر الرجل لها أسماء يحبها الناس مثل فاطمة النبوية وزينب وأم كلثوم وغيرها . فاختارت رزية اسم فاطمة النبوية . ثم سألها الرجل عن الثمن ، فقالت له إنها لا تملك أي نقود ولكن عندها حمار زوجها ويمكنها أن تدفعه ثمنا للاسم . وسعد الرجل بهذا العرض واصطحب الحمار ورحل . وبعد مرور بعض الوقت حضر الزوج فنادى على زوجته : اتحنى يارزية . فردت على الفور بأن اسمها ليس رزية ، بل اسمها فاطمة النبوية ثم أخذت تقص على زوجها خبر شرائها هذا الاسم الجديد . ولم يصدق الزوج في كلام زوجته الساذجة ، ولكنه عندما تفقد حماره ولم يجده ، وسألها عنه ، وحكت له أنها أعطته بائع الأسماء في مقابل شرائها الاسم ، جن جنون الزوج ولم يطق أن يملك في البيت لحظة بعد ذلك ، وغادره دون أن يعرف له هدفا . وظل الزوج يسير على غير هدى حتى أصبح على مقربة من بيت كبير استوقفه عنده صوت امرأة تبكي وهي تظل من الشباك . فلما رفع بصره إليها فاجأته المرأة بالسؤال : من أين أتيت أيها الرجل وإلى أين أنت ذاهب ؟ فرد عليها الرجل من فوره وكان يعبر عن حاله النفسية المكتبة وقال : أنا جاي من جهنم ورايح جهنم . وفوجيء الزوج بأن المرأة تسأله إثر ذلك : وهل رأيت زوجي المتوفى . إنني أفقده كثيرا ولذلك فانا أبكي ليل نهار . ووقف زوج رزية لحظة أدرك فيها أنه يتحدث إلى امرأة تسم بالبعث ، فسألهما فكرها وأجاب عن سؤالها قائلا : نعم إنني رأيت . فسأله : وهل أخبرك أنه في حاجة إلى شيء يمكن أن تأخذه منك ؟ وعندئذ تهادى الزوج في تجاهله وقال : نعم إنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام .

وفي الحال أعدت الزوجة له كل شيء وصرت في صرة وأعطتها له . وأخذ الزوج الأشياء وأسرع السير حتى لا يدركه أحد من أقرابه تلك السيدة ويتهم بالسرقة والاحتيال .

وبعد مرور بعض الوقت حضر زوج السيدة الثاني الذي كانت قد تزوجت به بعد زوجها الأول العزيز عليها ، وأخذت تقص عليه قصتها مع زوج رزية ، وكيف أنها أعطته النقود والملابس والطعام ليحملها إلى زوجها المتوفى . فأسرع الرجل وامتنى صهوة جواده ، وجرى به ليدرك الرجل . وكان زوج رزية قد تحسب أن يقتنى أثره شخص من طرف هذه المرأة ، فأسرع الخطو بغنيمة حتى وصل إلى حقل يدير فيه فلاح ساقته . فأوهم الفلاح الطيب أن هناك شخصا يقتنى أثره وعليه أن يسرع بالاختباء . وصلى الفلاح كلام زوج رزية وأسرع واختبأ في حظيرة مجاورة ، بينما أخذ يدير زوج رزية الساقية . وما هي إلا لحظات حتى كان زوج المرأة الثاني قد وصل إليه ووقف يسأله عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة ، فأجاب بالإيجاب وأشار إلى الحظيرة التي يختبئ فيها الفلاح . فترك الرجل حصانه الذي كان يعتليه وأسرع إلى الحظيرة وهناك داوت مشادة بينه وبين الفلاح المختبئ هناك . وانتهز زوج رزية هذه الفرصة وامتنى صهوة الحصان وحمل الصرة وهرب بالحصان . فلما خرج الرجل من الحظيرة بعد المشادة التي دارت بينه وبين الفلاح ، لم يجد حصانه فعلم أن الحيلة تمت عليه ، فعاد مهزوما بدون حصانه إلى زوجته . وهناك سأله الزوجة عما إذا كان قد قابل الرجل الذي أعطته الطعام والمال والملابس لزوجها المتوفى . فأجاب بأنه قد قابله . فلما سأله عن الحصان ، قال لها : إنه قد أعطاه الحصان كذلك حتى يسرع إلى السماء قبل أن تغلق أبوابها .

وأما زوج رزية فقد عاد بغنائم كثيرة إلى زوجته من بينها الحصان . وهناك نادى على زوجته قائلا : اتحنى يا فاطمة النبوية ، لقد وجدت رزية أكبر منك .

وبهذا تنتهي الحكاية بتلك المفارقات الكثيرة المضحكة التي عبرت الحكاية من خلالها عن الحس الشعب المصري الأصيل في الميل إلى السخرية والضحك ، وقدرته على أن تحيل ما هو كتيب ومساوي يميل إلى فن السخرية والضحك .

إننا لانيالغ إذا قلنا إن الشخصية المصرية بكل أبعادها تعيش في ثنايا القصر الذي أبدعه الشعب المصري على مر عصوره . ويتنوع هذا القصر بين الطويل والقصير ، والغنائي والسري .

وربما كانت هذه النماذج التي أتينا بها كافية لتصوير أهم القيم التي تكشف عن خصوصية الشخصية المصرية ، فمثلا عن تأكيدها للمقدرة الإبداعية في التصور والخيال وخلق الحكمة القصصية المتقنة .

وينبغي علينا ألا ننفل ، ونحن في مجال القصص الشعبي

المصري ، الموالم القصصى ودوره فى الإبداع الشعبى من ناحية ، وفى رواج الحكاية الشعبية الهادفة من ناحية أخرى

والموال ، وهو نمط محدد من الشعر الغنائى ، ويسمى فى التراث العربى المواليا ، انتقل من بغداد إلى مصر ، منذ القرن السادس الهجرى ، فأثرت المصريات فيه بالقرى ، كما يقول ابن خلدون .

ولازال المصريات مفرمين بالموال . ولازالوا ، وسيظلون ، يدعون فيه . بل إنهم لم ينفوا فيه عند حد المقطوعات الغنائية التى تبث الشكوى من الزمن أولوايح الحب فحب ، بل استغلوه فى القصص الغنائية .

وهنا ينبغي أن نميز بين الموالم القصصى والحكاية الغنائية ، وكلاهما فن يدعى فيه الفنان الشعبى المصرى ، فالحكاية الغنائية تجمع بين السرد والغناء ، ولا تلتزم فى الجزء الشعرى منها ، بوزن محدد . وكثيرا ما يكون الشعر مكسورا اعتمادا على ضبط الغناء له . أما الموالم القصصى ، فهو شعر من أوله إلى آخره ، ولا يدخل فيه السرد القصصى وعندما يكون الموالم القصصى مضطبا ، فإنه يحتفظ بنظام المقطوعات ذات الأسطر الخمسة أو السبعة . فإذا كان خمسيا اتفق السطر الأول والآخر فى الكلمة الأخيرة . كما تتفق الأسطر الثلاثة الوسطى فى الكلمة الأخيرة كذلك مع التوزيع فى استخداماتها المعنوية . وإذا كان سبعا اتفقت الأسطر الثلاثة الأولى فى الكلمة الأخيرة ، والأسطر الثلاثة التالية لذلك فى الكلمة الأخيرة كذلك ثم يعود فى السطر السابع فيختم السطر بالكلمة الأخيرة فى الأسطر الأولى . ومثال ذلك قول الراوى فى موالم قصصى مجل بمرکز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة .

بما عاشق الفن اسمع فن ومعانى
أنا حاروى لك دور كلام مشهور ومعانى
بما فيه عجائب جرت فى الحال ومعانى
بس الشطارة تكون صاغى هنا عندي
عشان جديين كانوا إخوة عزاز عندي
وتروق الببال وتخلى الفؤاد عندي
لهم نص عندي عملته أدوار ومعانى

خليك معايا وشوف النور م الأول
وشوف فى حال الطمع وإليس م الأول
ما أوصف لك الذى حصل بالقبض م الأول
مفروض على أوضح فى الكلام والشرح
حاصر فك من أساس الجرح م الأول

فهذا الموالم مضطبا وفقا للنظام السبعى ، كما أنه مضطبا وفقا لنظام القافية كما وضحاها . ولا بد أن يكون لهذا النظام ، سواء كان خمسيا أم سبعا أو أكثر من ذلك أو أقل ، وضع مثير لدى المستمع ، لامن الناحية الصوتية فحب ، بل من الناحية المعنوية كذلك .

فالكلمة فى آخر السطر ، لاتحمل الحرف الأخير المتكرر فحب ، بل إن الكلمات تتكرر كاملة . ومعنى هذا أن المستمع عندما يضبط سمع وتوقعه على تكرار الكلمات ، فهو يهيم نفسه بعد ذلك لتوقع المعنى الذى ينتهى بهذه الكلمة المكررة .

ومثال ذلك المقطع التالى من الموالم نفسه الذى اختار فيه الفنان الشعبى كلمة « قده » فى السطر الأول .

فنعلم اسمع الجمهور المتلقى هذه الكلمة ، فهو يضبط سمع ، وتوقعه على أنه سيمع هذه الكلمة نفسها مرتين متاليتين بعد ذلك ويبقى عليه أن ينظر كيفية التحام هذه الكلمة نفسها مع كل معنى جاء يقول الراوى :

الحاج مبروك راجل فلاح على قده
عنده من البيلك فدابين على قده
عطاء الكريم م الخلف ولدين على قده

وواضح أن الفنان الشعبى استطاع أن يجعل كلمة « قده » فضاء عن وظائفها الصوتية ، مؤكدة للحالة الاجتماعية التى يعيش فيها الحاج مبروك ، فهو لا يعيش على الكفاف ، ولكنه لا يعيش كذلك حياة البذخ . وحتى عند الأولاد جاء متاسقا مع هذه الحالة الاجتماعية المتوسطة . ثم يقول مغيرا القافية :

ومراته مقبولة كانت للكرم عنوان
النبا هي البلد أصل الصعيد عنوان
أنا لما شفت اللى صار حققت م العنوان

فإذا كان الراوى قد استخدم كلمة عنوان الأولى فى وضعها الاستعارى المألوف « كانت عنوان الكرم » ، فهو يعود ويستغلها فى المعانى المتتالية لذلك ، بحيث لا يبدو استخدامها تعسفيا ، بل متاسقا كل التماسق مع المعنى الأول . وأخيرا يختم الراوى فقرته عائدا إلى الكلمة الختامية الأولى « قده » فيقول :

واكمنى فنان نظمت له دور على قده

وكل هذا يؤكد أن الموالم القصصى ليس غناء فحب ، كما أنه ليس حكاية فحب ، بل هو جماع فنون شعبية متعددة ، فنية يكتمل فن الغناء وفن القص وفن الكلمة ، ثم فن الحكمة المتمثلة فى الأمثال الشعبية .

ويحرص راوى الموالم القصصى على الدوام ، وكما نرى فى الموالم السابق على أن يمهّد للحكاية بطريقة تثير المستمع إلى الحد الذى يجعله متلهفا على سماعها ، فهو لا يدخل فى مجال القص مباشرة ، بل يدخله بإشارات عابرة تمهد لمغزى الحكاية وشخصها من ناحية ، وتشير إلى قيمة الحكاية العظيمة من ناحية أخرى . فمن ناحية الإشارة إلى مغزى الحكاية يقول قبل أن يشرع فى حكاية أحداثها : شوف فمعال الطمع وإليس م الأول

ومن ناحية الإشارة إلى قيمة الحكاية يقول : مفروض على أوضح فى الكلام والشرح وأصرف الناس حكاية مدعشة والشرح

ولا ينسى الراوى أن يثبته ، فى ثابا هذه السطور التى تقدم للحكاية ويهدف من ورائها استارة المستمع ، يقول : بما عاشق الفن اسمع فن ومعانى ويقول الفن الغناز وفيه الفاظ مقبولة ويقول : واكمنى فنان نظمت له دور على قده

ونعود بعد ذلك إلى الحكاية التى بدأها الراوى بتحديد الشخص والمكان . . وتحدد الشخص فى البداية بزوجة وولدين لهما : هما سلامة وإبراهيم . وأما المكان فيتحدد بقوله : النبا هي البلد أصل الصعيد عنوان

وبهذا يوجه الراوى المستمع بأن الحكاية قد حدثت فى مكان محدد هو المنيا إحدى بلاد الصعيد . وهذا هو الطابع الذى يغلب على هذا القص ، فهو ينحو إلى الواقعية المستمدة من ظروف الناس وأحوالهم البيئية الخاصة ، ومن الأخلاقيات الخيرة والشريرة التى تحكم سلوك الناس عامة . ولهذا فإن المستمع لا يساوره شك فى أن الحكاية قد حدثت فى زمان ومكان محددين مما يجعلها لهم عبرة .

ومما يضيف على الحكاية مزيدا من الواقعية ذلك الحوار الذى يستمد من لغة الحياة اليومية التى تدور بين الناس فى حوارهم . فالأب على سبيل المثال ، استدعى زوجته وابنه إبراهيم وقال : يا حاجة حديا رأى ويساكى وأدى إبراهيم ابننا موجود ويساكى طبعاً زواجه يكون له سرور ويساكى عايزين نجيب له عروسة تملا علينا البيت تكون أميلة تنسر على المعاش فى البيت يفرح بها الواد وأهى تملا علينا البيت

ويتزوج إبراهيم فى بيت والديه ، وسرعان ما يدب الخلاف بين الزوجة وأهل الزوج ، فىرى الأب أنه من الحكمة أن يستقل عنهما إبراهيم وزوجته وأن يستقل كذلك بقطعة من الأرض . وبعد فترة يتوفى الأب والأم تاركين الولدين يتصارعان على الإرث ، وكانت نعمات زوجة إبراهيم الرأس المدبرة للشركه .

نعمات هي أساس الشر ومشاكل بتقول لجوزها بقينا إحنا أساس الدار الأرض لازم تكون لنا وحتى الدار وسلامة يبقى مالوش غير لقمته فى الدار

وتتطور المشاكل بعد ذلك . فقد استدرج إبراهيم أخاه سلامة حتى وصل به فى الليل البهيم إلى حقول الذرة وهناك هدده بأن يتنازل عن

إرثه له وإلا قتله . واضطر سلامة إلى التوقيع وهو يبكى ويقول لآخيه . .

سلامة قال له الضافر من اللحم ما يطلع دا أنت برضه أخويا مهما زاد الكرب وهموس مرضاش بضررك وأرضى الذل لهموس الصبح بلى إهمال وهموس ما ألبس هدموس وأفوت لك البلد وأطلع

وبهذه الروح المنفعه بالحزن يترك سلامة بلده ، ليبحث له عن بلد أخرى أناس آخرين يعيش بينهم الأصالة إذا كان قد عز المقام بين الأهل فى بيت العائلة الكبير .

وترتب أحداث الحكاية بعد ذلك ، كما هو الحال دائما فى مثل هذا النوع من القص ، على أساس تدبير العدالة الإلهية ، بحيث يقتض من الظالم وينصف المظلوم .

فقد رحل سلامة إلى مصر حيث هيات له الظروف مقابلة الشخصية الخيرة التى توسمت فيه الأصالة . وكانت هذه الشخصية رجلا تاجرا يدهى منصورا . فطلب منه أن يعمل عنده . ومع مرور الوقت كانت العلاقة تتوطد بينهما لجد سلامة وأمانته . فلما وقعت ابنة فى حبه ، لم يتردد منصور فى أن يزوجه لسلامة حيث لم يكن له ولد يرث تجارتها . وتمت السعادة بإنجاب سلامة ولدا من ابنة التاجر بسره .

وسلامة من فرحته سى الولد مبروك وقال حبيت اسم والدى من رضا رى وانت يا بسيرة نعمة من نعم رى والحمد لله أشكر على الدوام رى من كل قلبى بأقول ألف وماتين مبروك

ولكى تكتمل حكاية الصراع بين الخير والشر ، لا بد أن تبرز فى خطين . وإذا كان الراوى قد أوصل حوادث الشر إلى نقطة محددة ثم أعقبها بحوادث خط الخير ، فلا بد أن يعود إلى الشر مرة أخرى ، حتى يسير الخطان متوازنين فى حركة القص . ولهذا نجده يقطع حكاية منصور وسلامة ويقول :

نرجع قوام لإبراهيم نشوف اللى صار وعده اللى نوى غدر أخيه لأجل الطمع وعده وسمع كلام زوجته طرد الشقيق وعده الدنيا مالت وورثه المذاب وهوان وبعد طول النعيم جاله الشقى وهوان البركة ولت ما عاهد لها دليل وهوان وباول اللى صار الزمان ضده قوام وعده

وتتراكم المصائب على إبراهيم وزوجته وابنة الوحيدة مقبولة التى

الأغنية الشعبية فى مصر

بقلم خطرى عراى أبو ليفة

وإذا كانت الأغنية الشعبية تتنوع بتنوع المناسبات المختلفة ، من ميلاد ، وختان ، وزواج ، وحج ، وعمل ، ووفاء إلا أن الباحث اقتصر على دراسة أغاني الزواج ، وأغاني العمل والبكائيات . وهذه الأصرب الثلاثة تمثل - بحق - أقطاب الأغنية الشعبية المصرية ، فأغاني الزواج ترتبط بأسعد مناسبة يحتفل بها الإنسان فى حياته ، أما أغاني العمل فترجع أهميتها الى التعبير عما عاناه الإنسان المصرى - الذى لاقى كثيرا من الظلم والاضحاج والتعب - فى سبل الحصول على لقمة العيش . أما البكائيات ، فهى تمثل النهاية الحتمية لحياة الإنسان ، وموقفه من الموت والأموات والقدر .

١ - أغاني الحب والزواج :

تمثل أغاني الحب والزواج تراثا شعبيا عظيما فى كل المناطق ، اذ تعبر عن مناسبة من أسعد المناسبات فى حياة الإنسان ، وهى الاحتفال بزواجه ، وتأتى أهمية هذه الأغاني من أنها تسير الاحتفال بالخطبة ، وتقديم الشبكة ، والغناء ، والزفاف ، وتصويرها للعلاقة بين الزوجة وأهل زوجها .

ولأن عادات الزواج وتقاليده تكاد تشابه فى الجمهورية ، فإن الموضوعات التى تناولتها الأغاني تكاد تكون موحدة . صحيح قد تتغير كلمات الأغنية - وهذه سمة من سمات الأدب الشعبى بصفة عامة - من مكان لآخر - داخل اطار المكان الواحد - إلا أن الموضوعات المطروقة تكاد تتحد فى كل المناطق ، وأقول تكاد ، لكى أتترك الخصوصية لبعض مناطق الصحراء التى لها عادات وتقاليده تختلف بعض الشيء عن عادات وتقاليده الوادى .

وتندرج مع هذه الأغاني من الخطبة الى مابعد الزفاف ، لنرى

إن البحث فى مثل هذا التخصص يعنى البحث عن المتعة والمذاب . فالمتعة تلك التى تتلوقها من العادة العلمية والتى تخص الأدب الشعبى فهى لا تنقل عن صنوف الآداب فى شيء مما تضمنته من أفكار طريقة فى أسلوب شيق ورشيق . ومن هنا فمادتنا فى الأدب الشعبى لها كسوتها المميزة للمعاني ولها رحيقها المنفرد .

ولأن هذه المادة تستقر فى الصدور دون السطور فهذا هو العذاب بعينه ، فمن ناحية جمعها يلقى الباحثون معاناة من الرواة ، ومضايقات من بعض الزملاء تصل بهم فى بعض الأحيان إلى حد السخرية ، ناسين أو متناسين أن هذا الأدب مرتبط ارتباطا وثيقا بكياننا ، وبحضارتنا ، وهو الذى يمثل حلقة الوصل بيننا وبين أسلافنا ، وبين اختلافنا بعد ذلك ، وذلك لأنه سهل الإنتشار ، مجهول المؤلف ، بسيط فى تركيبه ، عميق فى معانيه .

وموضوع هذا البحث هو الأغنية الشعبية المصرية . والأغنية الشعبية نوع من أهم أنواع الأدب الشعبى ، وذلك لأنها تحمل خبرة السلف الى الخلف ، تلك الخبرة التى تمثل البؤرة لكل مايبهم الإنسان ، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بدورة حياته ابتداء من الميلاد حتى الوفاة ، فهى تنقل لنا - بصدق - احساس الشعب - الذى يفرزها - فى كل مناسباته السعيدة ، وغير السعيدة ، وهذا هو السبب فى انتشارها وتناقلها من جيل الى جيل .



رسخت فى ضمير الشعب المصرى ومن ثم فهو يرددتها إلى اليوم . وتحكى هذه المواويل عن أحداث حدثت فى ظروف سياسية محددة ، ومثال ذلك موال لدعم الشرفاوى وموال الفنى مهران . وبعض هذه المواويل رسخت لأنها حكى عن موال أحداث مؤلمة حدثت فى ظل تقاليد بالية ، ومثال ذلك موال حسن ونعيمة وموال شفيقة ومتولى . وعلى كل فإن رواة المواويل القصصية يستغلون فرصة إعجاب الشعب بها ويملهم إلى الإستماع إليها بالإكثار من روايتها . وبذلك يسهم الموال القصصى فى الهدف الأسمى من رواية الأدب الشعبى وهو إحداث توازن فى المجتمع عن طريق بث القيم الاجتماعية الإيجابية وشجب القيم السلبية .

بقيت له من أولاده إلى أن وصلوا إلى درجة مذ أليدهم للناس طلبا للصدقة . وذات يوم غرر رجل متكر فى زى امرأة بمقبولة وأن يرتكب معها السوء . ولما وجدت مقبولة نفسها فى أسر هذا الرجل الشرير ، هدأها عقلها إلى حيلة تتخلص بها منه . فتظاهرت بالموافقة على الزواج منه بشرط أن يكون الزواج شرعيا . فخرج بها إلى المانئون ، وإشارة من مقبولة إليه ، أدرك المانئون الأمر ، واستألف منها وأبلغ البوليس الذى جاء على الفور وقض على الرجل الذى تبين أنه من أرباب السوايق . وتصادف أن وصل إبراهيم فى هذا الوقت إلى قسم الشرطة ، ليبحث عن ابنة . وسؤاله عرف رجل الشرطة أنه يحترف التبول قفض عليه . ويكى إبراهيم وقص على رجل الشرطة حكاية مع أخيه سلامة :

سلامة أخويا طردته من البلد مظلوم وامراتى نعمات كات من الحب مظلوم الدنيا دبة طمع فيها الحقد يتهان والنفس امرأة بتخلى الأصليل يتهان علمت ملكى وأخويا اللى انطرد واتهان إيه قننه يتهان ويطلع من البلد مظلوم

ولم يكن رجل الشرطة الذى كان قد أمر بحبس إبراهيم سوى ابن أخيه سلامة . فعرف أن إبراهيم عنه وأن مقبولة هى ابنة عمه .

ولا بد أن تعود الأمور إلى نصابها مرة أخرى بعد أن لقي كل جزمه . وعاد سلامة مع إبراهيم ليسترد أرضه ويت الأسرة من الثروة الكبيرة التى جاءت من طريق التجارة الشريفة . كما عاد إبراهيم ليبحث مع أخيه فى سلام وأمان بعد أن عرف أن طريق الشر مسدود ولا يوصل إلا إلى الخراب .

ثم يتم تلاحم الأسرة عندما يتزوج ميروك ابن سلامة من مقبولة ابنة إبراهيم . وبهذا تنهى الحكاية بالنهاية السعيدة التى يتطلوها المستمع

فى فيه ترواي ما بين الإخوات من تاتى وصبحوا مثل البنا بيشلوا بعضهم وسعد طول الجفا فق الهنا : تاتى بسلام على الأخرة لما يحبوا بعضهم بيبفوا عزوة يكبلوا خصمهم تاتى

ولا ينسى الراوى أن يلفت إلى جمهوره قبل أن يفرغ من القص لحنه على الإقطة من الحكاية فيقول :

بالتى سمعت الرواية شوف الطمع عمل إيه الدنيا والوقت وإليس اللعين عمل إيه

إن المواويل القصصية تعد رميدا هائلا فى التراث الشعبى المصرى . وبعض هذه المواويل تروى من زمن ليس بالقصير ،



كيف كانت هذه الأغاني تعبيراً صادقاً عن إحساس الشعب الذي يفرزها ، وناصلاً لقيمته وبيادته .

فإذا كانت تقاليد الشعب المصري تقتضي بأن تزوج الفتاة فور بلوغها من الرشد ، فإن هذه الأغنية تشير إلى أن الفتاة هي أول من تحرص على هذه التقاليد ، إذ أنها تمنع على حبيبها الذي يذهب في الرحا حينما ذهبت ، ولذلك تخبر والدتها بأن (الزراعة طابت ويجب أن نتحدث) مشيرة إلى أنها كبرت ولابد من زواجها .

ماشى ورايه ليه منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه
ماشى ورايه ويداره زى عيون الدبدار
هيه المحبة جواره منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه
والنت قالت لابوها معكم كلمة لبوها
الزراعة طابت شبلوها منعوا الحلاوة وأنا أحايه بايه^(١)

وفي هذه الأغنية تحاول الفتاة أن توسط عمتها بينها وبين أبيها ، لكي لا يرفض شاباً يطلبها للزواج ، لأنها لابد وأن تزوج لأن المرأة لا تخزن كالقمح .

يا عمتى يا عمتى قولى لأبويه كلمة
واحنا بنات مش قمح يخزنه
ويا عمتى روى لأبويه تانى داحنا بنات ملناش طلوع تانى^(٢)

وإذا كانت مشكلة اختيار الزوجة من المشاكل التي تهم كل شاب ، فإن هذه الأغنية تحاول أن توصل القيم التي تعارف عليها مجتمعنا ، وهي أن الاختيار لابد وأن يكون للشباب نفسه ، متفقة مع المثل الشعبي (نفى لبك ماتقيش لابك) . ففي الأغنية لا يستجيب الشاب إلى تلك الفتاة التي تحاول أن تستهويه بكل الطرق ، لأنه لا يحبها .

حرم وتعالى ساعة يا ابو الكاتبة اللعاعة
قلعت له ودنى فيها الحلق يضى
قال ابعلى عنى متفوريش دعى

(١) قرية زاوية النارية - مركز يا - بنى سويف

(٢) لها : المها

(٣) قرية العت - مركز العشن - بنى سويف

ساعتين ولا ساعة

قدمت له صبرى فيه الكردان يضى

قال ابعلى عنى متفوريش دعى

ساعتين ولا ساعة^(٤)

أما هذه الأغنية فتوضح لنا أن العريس هو الذى اختار شريكه حياته بمحض إرادته ، وهو لا يلتفت لكلام الوشاة - الذين يحاولون أن يعرفوا مسيرة الزواج - بل سيتزوجها رغم أنفهم ، فهو الذى حصل على نفقات زواجه من عرق جبينه وبالطريقة الحلال ، ولذلك تزوج قبل غيره من الشباب .

هو اللي نقاما

شرب الشاي وباما

هو اللي خطبها

وفى عند الناس هاخذها

هو اللي فلوسه حلال

واتجوز قبل الجدعان^(٥)

وإذا كانت الأغنية قد أعطت الحرية للشباب ، ليختار شريكه حياته ، فاتنا لا تغفل رأى العروس فيمن يتقدم للزواج منها واقفة - بذلك - في طريق من يرغبون بناتهم على الزواج ممن لا يرغبون فيهم . ففي الأغنية التالية ترغب الفتاة في أن يكون من يتقدم إليها موظفاً ، لذلك تطلب من والدتها أن ترحب بالموظف وتكرمه وتطرد كلا من الجزار والفلاح .

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعت إيه يا أمه

صنعت فلاح يا بتى

يا إيديه مشقة ، يا رجله مشقة ، يا راسه مقملة

قولى لأبويه يخرج به

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعت إيه يا أمه

جزار يا بنسى

يا إيديه مشقة ، يا رجله مشقة ، يا راسه مقملة

قولى لأبويه يطرد به

خط على الباب شوفى مين يا أمه

دا عريس يا بنسى

صنعت إيه يا أمه

صنعت موظف

يا إيديه محنة يا رجله محنة يا راسه مزهرة^(٥)

قولى لأبويه يعز به

فالأغنية السابقة تشير إلى أن هناك رأياً للعروس فيمن ترضى به زوجها لها . إذ أنها تنفر من الفلاح ، والجزار ، وتعدد أصناف القذارة فيهما ، وبالتالي ترفض الزواج من أيهما ، على عكس الموظف الذى ترغب في الزواج منه ، وبالتالي تعدد أصناف النظافة فيه .

وفي الأغنية التالية تبين لنا الفتاة رأيها في الفلاح الذى يرغب في الزواج منها ، إذ ترفضه بشدة لأنه - في نظرها - لا يجلب لها سوى التعب والشقاء ، فهو دائماً متمسك بحياته البسيطة حتى لو وجدت له حياة أفضل منها ، إذ يرفض المأكولات الجيدة ويرضى (بالمش) ، وكذلك يفضل (ركوب الحمار) على الرغم من وجود بدائل أخرى أفضل من ذلك .

وده فلاح إيه بلا هومة

واعمل بو إيه بلا هومة

جيت له اللحمه ما رضى ياكل

جيت له الرز ما رضى ياكل

جيت له المش يحلق عينيه

وده فلاح إيه بلا هومة

واعمل بو إيه بلا هومة

جيت له العجلة ما رضى يركب

جيت له العريه ما رضى يركب

جيت له الحمامة فرجح رجله

وده فلاح إيه بلا هومة

واعمل بو إيه بلا هومة

وهاي أغنية أخرى تتعرض فيها الفتاة بعض الرجال من أصحاب الحرف المختلفة - مواضعها على أحدهم - في أسلوب فكها حيث تقول :

آه يالامونى يالامونى جم لحد دارنا وخطبونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد جزار يا عيونى

يصبح يقول لى وبيت يقولى

آه ياكيتى يا سلاحي آه يالامونى يا لامونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد نجار يا عيونى

يعمل لى سرير يا عيونى

ودايره حريم يا عيونى

أنام عليه ما يقومونى آه يالامونى يالامونى

يا أمه يا عيونى يا عيونى

ها يحوزونى يا عيونى

واحد أستاذ يا عيونى

يصبح يقول لى وبيت يقولى

آه ياشنطنى يادفاترى آه يالامونى يالامونى

وإذا كانت الفتاة في الأغنية السابقة ، قد فضلت بعض أصحاب الحرف على البعض الآخر ، فإن هذه الفتاة في الأغنية التالية تصور لنا فرحتها بوظيفة المتقدم إليها - أيا كانت وظيفته أو حرفته ذاكرة محاسن هذه الوظيفة أو تلك الحرفة .

يا سهلية ياه أنا خت الواد ده غية ياه

(٥) الهنا - المنيا

(٤) قرية الشطور مركز سمطا - بنى سويف

قالوا لي كبر كمالك أنا قلت على مين
قالوا لي على الحزار أنا قلت افرح ياقلبي
واللحمة الحلوة له ياه يا مهلبية ياه
قالوا لي كبروا كمالك أنا قلت على مين
قالوا لي الفخاش أنا قلت افرح ياقلبي
والمنان الحلوة له ياه يا مهلبية ياه
قالوا لي كبروا كمالك أنا قلت على مين
قالوا لي على المهديس أنا قلت افرح ياقلبي
والشفة الحلوة له ياه يا مهلبية ياه
قالوا لي كبروا كمالك أنا قلت على مين
قالوا لي على المحاسي أنا قلت افرح ياقلبي
دي القضية الكساة له ياه يا مهلبية ياه

وإذا كانت مشكلة الزواج من الأقارب من المشاكل الموجودة في مجتمعنا ، فإن الأغنية الشعبية قد نقلت لنا وجهتي النظر ، بين من يميلون لزواج الأقارب ، أو يرفضونه . ففي هذه الأغنية نجد الفتاة متمتعة بقدر كبير من الحرية في التعبير عن عواطفها وأفكارها وبالتالي فهي تختار ابن عمها زوجها لها وترى هذا الاختيار

يا أحد ابن عمي يا أموت قتيلة أنا
أحد ابن عمي ساعة ما يحيى يضرني
أمة تقول حساب عليها ياأبني
دي بنت همك ع الزمن ويسانا
يا أحد ابن عمي يا أموت قتيلة أنا
أحد الغريب ساعة ما يحيى يضرني
أمة تقول اتكى عليها يا أبني
دي معجزة وعينيهما فرعا
ياحد ابن عمي يا أموت قتيلة أنا

لما هذه الفتاة فهي تفضل الزواج من الغريب على ابن عمها وابن خالتها ، لأن (الأقارب كالمقارب) و (الدخانة القريبة تمنى) .

الحرف وقمعي وأنا نازلة أملي الغلل

الحرف وقمعي فابت عليه ابن عمي
قلت له طلعي عمل لي حجة وقال
دماغي بتوجعني فابت عليه ابن خالي
قلت له طلعي عمل لي حجة وقال
دراعي بتوجعني وأنا نازلة أملي القليلة
فابت عليه الغريب قلت له طلعي
شمر دراعه الشمال والتاني طلعي
وأنا نازلة أملي القليلة الجرف وقمعي

ولا تسي الأغنية الشعبية أن تنصح من يتقدم للزواج بأن يختار العروس الرشيدة فهي أفضل من المترهلة .

ياأبدر من اللي عندك في القصب يسمي
داكان بك في النساء خد رفيمة الوسط

وتعرض لنا أغاني الخطبة اهتمام الشعب بجمال الفتاة فنجد في هذه الأغنية الفتاة وقد وصفت بجمالها الفاتن من شعر مصفف ، وعينين واسعتين ، وعلى خفيها أن يزيد في مهرها .

عيني يا عيني يا مفضل ع البوابة
ضللي ما تضللي بيت العريس طراوة
لو شفت شعري ياويد لنزود مهري ياويد
لو شفت القصة ياويد مرصومة رصة ياويد
لنموت من بهه ياويد وانت ع البوابة
لو شفت عيني ياويد في الكحلة الزينى ياويد
لنموت على عيني ياويد وانت على البوابة
لو شفت دراعي ياويد لبن اصطناعي ياويد
لنموت على دراعي ياويد وانت ع البوابة
عيني يا عيني يا مفضل ع البوابة
ضللي ما تضللي بيت العريس طراوة

ومثل الأغنية السابقة تلك الأغنية التي تشير إلى فخر إرثه الريف

بنفسها ، وإظهار جمالها ، مما يدعو لجلب الحطاب لها .

على ليلى ياأبكي ياأبكي على ليلى دلعيها شوية
على ليلى ماتشوف القورة على ليلى زى البينورة
على ليلى ماتشوف شعري على ليلى مبدور ورا ظهري
على ليلى ماتشوف الكحلة على ليلى في عيني تحله
على ليلى ماتشوف القصة على ليلى لنموت في بهه

ونظرا ، لأن اهتمام الشعب يكون بأصل الفتاة في المقام الأول ، فإن هذه الأغنية تشير إلى ذلك ، إذ قام الشاب بحطبة الفتاة ذات الحب والنب ، تلك الفتاة الجميلة التي تشبه في جمالها الغزال

السواد اصطاد يا صياد
اصطاد غزالة يا صياد
بنت الرجالة يا صياد

وأهم ما يهتم به الفتاة هو سمعتها وسيرتها ، لذلك فتطلب من ابن عمها (حبيها) ألا يأتيها ، ولا يتأذى عليها ، خوفا من أن يسمعه الوشاة ، فتكثر المشاكل التي قد تعوق سير الحب في طريقه الطيبي إلى الزواج .

خد الدبري يا أعز من أهلي
أوعى تيجي على الشباك وتندلعلي
ليسمعوك اتنين عوازل يشتكوك لأهلي
تبقى مصيبة يابن عمي بينك وبين أهلي

أغاني الشبكة :

تصور الأغنية الشعبية الاحتفال بالشبكة وما يدور في هذا الاحتفال . فها هي العروس تطلب من الصائغ أن يرسم لها شبكتها ، ويصنعها لها بطريقة تليق بها ويجعلها .

يا عم يا صايخ شوف لي صيغتي
وارسم لي فيها عيني وكحلتي
وارسم لي فيها قورتي ونصتي

وارسم لي فيها بقى وشفتي

ويهتم الشعب المصري بتقديم الشبكة ، وبيعتها ، إذ إن كل فتاة ترغب في الحصول على أعلى المهورات من ذهب ، وياقوت ولؤلؤ .

هاتوا الشبكة لت بنوت مص دهب ونص يااقوت
هاتوا الشبكة لت الحنة س قولولي هاتشكوا ابنته
هاتوا الشبكة لت حارتنا عشان تكمل بها فرحتنا
هاتوا الشبكة لت العمدة دانا ياناس يا استه اليوم ده
هاتوا الشبكة لت الدار كردان لولي سع تدوار

ومن مثل :

أبو سواره خايل في ايديه احنا والناس عناد عليه
يا عريس مبروك عليك دي الشبكة خايله في ايديك

وهذه الأغنية تشير إلى قيمة الفتاة عند حبيها ، إذ أنه يفخر بها ويصنعها ، ويشتري عليها ، ويظهر ذلك في قيمة شبكتها .

بنت العز اللي مريه شبكتها بالفين وميه

الحناء

كما صورت لنا أغاني الزواج ما يدور في ليلة الحناء . فأخشى ما نخشاه أم العروس على ابتها هو الحسد في أثناء الحناء ، لذلك تدعو الناظرين إليها أن يوحذن الله ، ويصلين على النسي حتى لا يحدنها .

يا عيني صلي ووحدي لحسان تكوني بتحلي

وفي أثناء الحناء نجد العروس وقد توسعت أخواتها في فرحة غامرة أما والدها فهو يخشى عليها من الحسد ، ولذلك فيرش الماورد عليها .

ليلة حثك باعروسة نصبولك متاير تللى
وانعوتك قاطنين حولك وات عماله بتحنى
واسوك يمشى ويطلع ويرش الماورد عليك

الغنى الزفاف :

وتبدأ هذه الأغاني مع تزيين العروس تمهيدا لزفافها
الأغنية التالية نلاحظ مدى اشتياق العريس لعروسه ومن يزيها .

ياصمى يا صغدى يا بن عم البرتق
العروسة يت أبوها وأربعة بيزوقوم
والعريس يقول هاتوها دى وحشاني من زو

وتحدث الأغنية التالية عن أصالة العروس وحسن تربيتها
يرى أحد الأ يوم زواجها ، ولذلك نراهم يتخون بجمالها
أبهرهم .

كنت فين مخبئة ياسبع وردات مندي
ياشرك صفوف صفوف يا ايلك دهب مرصوم
وخش يا العريس وشوف دى عروستك مريه
كنت فين مخبئة ياسبع فلات مندي
يا ايلك بتلمع لمع ورقشك بضى الشمع
دى عروستك شرفت الجمع كاملة الأدب ومريه
كنت فين مخبئة ياسبع وردات من

ولأن الزفاف هو أكثر مراحل الفرح اعلاتا ، فنجد في أغاني
اهتماما واضحا بالعروس الأصيلة الجميلة التي جعلت العريس يضحى
بكل ما يملك في سبيل الزواج منها ، غير مكترث بكلام الواشين الذين
يحاولون أن يفرقوا بينهما .

أوعوا تقولوا سابها على البحر وجابها
أوعوا تقولوا فيها عيب زى الساعة اللي في الجيب
ياما قالوا ماتخدهاش خط الف وكاد الناس
ياما قالوا سامرا حلوة زى القمر

وفي الأغنية التالية نرى اهتماما واضحا من أهل العروس
بأبتهم ، إذا قلوا بشراء أمتعتها (جهازها) من مصر ثم قاموا بعجن
الحاء على قطرات الندى .

على حد النى غنى دا الورد لحرر على خد النى غنى
جينا جهازك وجينا من مصر حملنا
ونزل علينا الندى عمن لنا الحنى
وتعالى شوفى يا أم العريس مرة ابنك تنحنى

الغنى عقد القران :

وهذه الأغاني تغنى في أثناء عقد القران ففى الأغنية التالية نرى
أهل العريس ، وهم يستمعون المأذون ، كى يعقد القران طالما أن أبا
الغاة قد وافق على هذا العريس .

اكتب لنا يا قاضى مادام أبوها راضى
اكتب لنا يا مأذون مادام أبوها مش مغبون

وهامى أم العريس تغنى للعروسين في أثناء عقد قرانهما مشيلة
بحسب ، وتسب العروس التي اختارتها بنفسها ، لتكون زوجة لابنها
طالبة منها أن تسد زوجها وتعلم له بيت معرة عما في نفسها من سعادة
وفرحة ، متعينة اجتماع شمل العروسين .

كبروا كتبك يا خالو حنى يوم الهنا يا حلوة يوم ماتيجنى
ابنى الحبيب على المز لنا ريت حبة يا حلوة قد متى حيت
مى حيت ومصرى له يته يمد بفرسك يا خالو حنى
مبوك يا قدم الحمد يا نيلو يا أم الحب يا ماملة يا نيلو
ولاحد زيك من بنات الحارة يته جملك يا خالو حنى
نمر عليه يوم قدومك عندى لا فرش لك السكة حرير م الهنى
تشى عليه وتضطرى وتصحى وتحنى ينك يا خالو حنى

ولا يفوت الأغنية الشعبية اهتمام الشعب بالنسب ، فالعروس
يجب أن تكون من عائلة أصيلة معروفة بالمجد والرفعة ، رجالها
مشهورون بتعليمهم ، وبمكانتهم العالية .

يا للى أعمامك عشرة واقفين مطولين الرجبة
يا للى أعمامك عيلة ومنورين الليلة
يا للى أعمامك أربعة واحد دكتور واحد طيار
وواحد مدير المزرعة

أما الأغنية التالية فتشير الى جمال العروس وأصلها مما حدا بأهل
العريس أن يأخذوها بالقوة ليغوزوا بها .

خذناها خدناها الحلوة اللي كسناها
خذناها بالسيف الماضى خدناها خدناها
وأبوها ماكنش راضى خدناها خدناها
خدناها بالسيف والقوة وأبوها واحد فتوة

وما أكثر الأغاني التي تغنى بجمال العروس في أثناء الزفاف
مثل :

قولوا له مبوك أفراح خذ رمان مع تفاح
قولوا له مبوك يا غالى خذ قمرا وتمنها غالى

ومن مثل :

يا محنى ديل المصفورة عروستا حلوة وأمورة
يا محنى ديل القمرية عروستا حلوة محنية
لبت الجدول جدول تيه العقل الساسى خفيته
عينها من تحت المنديل تقول جزازه فى أوتوبيل

ملبعض الزفاف :

وتتابع الأغنية العروسين بعد زفافهما لتصور لنا فرحة أهل

العروس ، بأصالة أبنتهم ، وحسن تربيتها . وذلك بعد أن بطختوا على
(شرفها) .

عاش من ربي البنات دمها زى الشربات
دمها يا دمها والبنت الحلوة لامها
قولوا لأبوها إن كان جمان يتحنى
قولوا لأبوها دى غرقت له الفرشة

نت العز اللي مريه وشرفها ميه فى الحيه

ولا تقف الأغنية عند هذا الحد ، بل راحت تصور لنا العلاقة بين
الزوجة وحماتها ، تلك العلاقة التي تقوم على الكره المتبادل ، فالزوجة
في أثناء معاملتها لحماتها تتحضر هذا المثل (عرق ورا ودهم
مايحش مراة ابنهم) والحماة تتحضر قول الزوجة (بريئة يا امه من
الحما لو كانت ملكة من السما) . ففى الأغنية التالية لاتفك العروس
تهم حماتها بالأعمال فيها ، وهي لا ترضى بذلك ، بل تتور وتبيع كل
ماتملك ، في سبيل أن تعيش حياة مرفهة لا تتحكم فيها حماتها .

أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تخدينى بفوش وتمشينى بفوش
وحلفت ليح الفوش وأكل لحمه غانى
أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تخدينى بمش وتمشينى بمش
وحلفت ليح الطشت وأكل لحمه غانى
أمك يا ولا أمك مش عجبانى
تخدينى بزيت وتمشينى بزيت
وحلفت ليح اليت وأكل لحمه غانى

كذلك تبين العروس مدى حبها لامها ، وبالتالي فتكرمها غاية
الإكرام في مقابل كرهها لحماتها ، وبذلك تهينها أشد إهانة .

يا مهبلية يا أنا خت الواد ده غيه ياه

وان جلتى اسمى بتلى

لازغرد واغم الناس

واصبح لها الوزة واحشها بالرز

واقول لها كللى يالى نورت ليت عليه يه

وان حتى اسم بتلى

لاصوت واغم الناس

واصبح لها الكلبة واحشها بالردة

واقول لها كللى يخنى خربت ليت عليه يه

بامهلبة يه انا خت الولاد ده خيه يه

وهذه أغنية تين مايدور في الريف بين الزوجة ، وأهل زوجها .
فالزوجة لا تقبل أى خطأ من أهل زوجها ، أما إذا انحلت هي فيجب
عليه أن ينامها

خليك شاعد يا فارس الشمية

خليك شاعد على عية أمك فية

إن عابت أمك أومى نكت لها

وإن عانت أختك أومى نكت لها

وإن عاب أبوك غذ العباية وارمها

وإن عبت أنا قولنى السراح يا عنيه

وفي المقابل نجد الحمة تصور العروس في صورة الفتاة المدللة
التي لا تهتم بالعمل ، ولا تكترث به ، وإنما كل غايتها الأكل ، فإذا
دعيت إلى العمل أبت وقالت (تروكونى نائمة) وإذا دعيت إلى الأكل
واضت وقالت (أدينى قابضة)

ساميه يا ساميه وأنا أحب أكل الساب

فحت فرن الساب لقيت عروسه نايه

قلت لها قومي نطحن قالت خلينى نائمة

قلت لها قومي نمنل قالت خلينى نايه

قلت لها قومي ناكل قالت أدينى قايه

ساميه يا ساميه وأنا أحب أكل الساب

وهكذا كانت أغاني الخطبة والزواج مرآة لما يحدث في
المجتمع ، إذ صورت لنا كثيرا من العادات والتقاليد والقيم المتأصلة
في الشعب المصري .

٢ - الأغاني العمل

ترتبط أغاني العمل بحياة الشعب الاقتصادية ، لذلك فهي قديمة
قدم العمل ، كما أنها تنوع حسب تنوع العمل نفسه . فهناك أغاني
فردية يقوم بها الأفراد في أثناء قيامهم بأعمالهم مثل أغاني الساقية ،
والرحى ، والدراى ، وحذاء الإبل ، وأغان جماعية ، وهي تلك التي
ترتبط بالأعمال التي لا يستطيع الفرد أن يقوم بها بمفرده ولذلك فهي
تهدف مثل هذه الأغاني إلى تسبق حركة العمل .

وإذا ألقينا نظرة على الموضوعات التي تناولها الأغاني الفردية
لرأيناها متعلقة بالموضوعات ، فقد تناول العلاقة بين الرجل والمرأة
وقد تناول المتاعب التي تعانيها المرأة في بيت الزوجية وقد تحدثت
عن الظروف القاسية التي يتحملها العامل أثناء العمل وقد تحدثت عن
جكهم عامة .

على أن الملاحظة الجديرة بالتسجيل هي أن هذه الأغاني يغلب
عليها طابع الحزن ، وقد حاول الباحث تفسير هذه الظاهرة بردها إلى
سبين .

السبب الأول : هو صعوبة العمل نفسه الذي يدفع العامل إلى
التفنى بمثل هذه الأغاني الحزينة التي تنبع من مؤنسات قلبه .

السبب الثاني : هو الظلم الذي كان يقع على العامل الأجير
فيكبت في نفسه ، ولا يجد متفئا له سوى هذه الأغاني .

فما أصعب من أن يحس الإنسان بالظلم ، ولا يستطيع أن يفعل
شيئا ، وما أقسى من أن يضطهد ، أو يكون غير مرغوب فيه ، على
الرغم من تقائه في الإخلاص لمن يوجهون له هذا الظلم والإجحاف ،
فلا يجد في المقابل شيئا فيضطر إلى كظم غيظه ، فلذا أضفنا لهذا
الظلم الإحساس بالتعب وعدم الراحة ، اتضح لنا السبب في اذكاء نار
الحزن داخل هذا الإنسان المحطم نفسيا .

ومن هنا يبدأ هذا الإنسان - في أثناء عمله - في اخراج
ماحبه طويلا في داخله ، ويظهر هذا جليا على ملامحه وتقاطيع
وجهه ، فيرسم لنا صورة حزينة ، نلمحها في عينه التي انطفا برقتها من
همومه عن طريق « كلمات » سمعها وورثها من سابقه أو ربما يكون
نظمها بنفسه .

فلجأ المرأة إلى الرضى ، كي تطحن عليها آلامها قبل فتنها ،
فلربما عانت كثيرا من أهل بيتها ، أو من زوجها ، ففرغ كل هذا على
الرحى . فانظر إلى هذه التي تشكو من سوء معاملة أهل زوجها لها ،
حتى إنهم كانوا يحرمونها الطعام وهو معهم .

بشاش عاشرت شاش جوعوسى والفئات منهم
وشيلونى البرادغ والحمير منهم
كسروا فزاعى ساقوا به والمصير منهم
بشاش نزلت الجبل بذى أصابهم
لبسهم غوازى وطازم منهم

ونلاحظ هنا مدى بلاغة الصور المترادفة التي أتت بها المرأة كما
تسجل لها أيضا الدقة في إيراد التفاصيل حتى تفهمنا مدى ما هي فيه
من تعاسة وعذاب ، فنقول (كسروا دراعى) لتؤكد اللامبالاة
التي انتهت ، وعدم الرحمة التي طغت عليهم حتى إنهم لم يقتصروا على
تجويعها ومعهم الطعام ، بل ألفوا على عاتقها مهمة أعمالهم ، فقد
(شيلوها البرادغ) و (لديهم الحمر) ، وذلك كله لا ينفك إلا عن أناس
لا أصل لهم ، وهذا ما فهمناه من صدمتها عندما قررت أن تعاتبهم
فوجدتهم (غوازى) لا يعرفون الشرف بل العار تاجهم .

والمرأة عندما تجد نفسها وحيدة في بيتها تبدأ - مع العمل في
التفنى بهذه الأغاني الحزينة المعبرة بقسمها الأكبر عن آلامها
وشجونها ، وهي نادية حظها في الحياة ، نظرا لما نزل بها بعد الزواج
من متاعب وقبود ، لم تكن تألفها في بيت والدتها ، ولذلك تراها تصدر
في أغانيها عن نغمة حزينة ، وتردد عبارات الندم واليأس ساخطة على
الواقع الذي تعيشه في بيت الزوجية ، فياليتها قد تزوجت بمن هو
دونها ، ولم تنظر إلى من هو أعلى منها والذي جلب لها الشقاء ،
وباليتها نأت هذه البلاد البعيدة التي قدر لها العيش فيها ، وعندما تشعر
المرأة بأن الندم لن يقيد شيئا ، لا تجد متفئالا سوى البكاء على
المهد الذي مضى والذي كانت ترتع فيه وتلعب في بيت أبيها .

بارب أنا كان مالى دا الوعد هو اللى رمانى
ياناس مقدر من الله دا العيش هو اللى رمانى
باريتنى ما اتعليت ولا زوت بلد المعانى
تايطت على الأرض ويكيت على زمانى الأولانى

ونظرا لما تعانيه المرأة في بيت الزوجية فتمنى أن لو كانت طيرا
لكى تطير وتبعد عن هذا التعب والشقاء عليها تبرا من آلامها .

باريتنى طير ونطير في البر نرمى جناحى
ننزل على نجع لحباب ولساك تبسرى جراحى
وما هي المرأة تعاني من عبء الحياة ومسئوليتها في غياب
زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه جيشا
وجده ، لأنها لم تنه لحظة واحدة .

يا طير يا مغرب على طول سلم عليه ان لقيته
سلم عليه ان لقيته دا كان نالى مانينه

والمرأة في أغاني الرضى لم ترحم الرمان ، حيث سلطت عليه
كلماتها لنال منه ، وتلقى عليه العبه وتحمله كل شيء ، فتشير إلى
أنه كان السبب فيما هي فيه من هم وحزن ، وألم ، وكأنها تطلق زفرة
تحرق ما ألمها وتحمل كل معاني التعب ، ونجدها كما لو كانت مقبلة
على الانتقام من هذا الذي يسمى الزمان فتقول :

والله يازمن أنا قلى نعب ويساك
فعدت احابلك يازمن ومهوش نافع حبال ويساك
أصلك زمان ردى شين يضيح الأصول ويساك

ونلاحظ هنا جوا نفسيا هادئا من خلال كلمات بسيطة تجعلنا
نحس بما فيه هذه المرأة من ضيق ، حتى تبدو وكأنها تعاقب انسانا
عزيزا عليها ، وعندما يتأكد لها أن هذا الزمن لا تنفع معه المحايلة ولا
حتى العتاب ، فتبدأ في شن هجومها عليه .
وهذه أغنية أخرى تظهر مدى ضعف المرأة أمام هذا الزمان
المستول عن أخذ حبيبها ، وضياح حقها ، وكبدها ، وهي لا تستطيع أن
تفعل معه شيئا .

ليه يازمن بتكايدينى وأنا ساكت
وأخذت الحباب من قصاد عيني وأنا ساكت

وهذه المرأة التي تعاني مرارة الظلم والتعب ، تنظر إلى الحياة
بنظرة تشاؤمية ، وتحس بمرارة هذه الآلام التي يحسها غيرها من
الناس ، فتري أنه لا يخلو إنسان من الهم والحزن حتى الحصى في
الأرض .

ولا زول خالى من الهم حتى الحصى في الأرض
لا له مصارين ولا دم ولا هو شى من الهم خالى
ويأتى الرجل في أغاني التورج والدراى ليصور لنا - في نغمه

حزينة - القيم الأخلاقية ، والعادات والتقاليد المتشعبة بل والمتأصلة في نفوس أهل بلدتها ، كما يصور لنا حرمانه من العيش في رغد وترف وملئ مايمانيه من شدة العمل الذي يقوم به ، كما يصور حرمانه الدائم من محبته .

فها هو الرجل - في أثناء دوران الماشية على الجرن - يقدم النصيح لأخيه مصورا بعض المعتقدات الموجودة في المجتمع المصري .

يا أخى سيب العكر واشرب من اللى راق
هو العكر ينطع هو العكر ينداق
يلما كت أحبه يلما كت لوراق
يلما كت أحبه للبحر لما راق

فهو يقدم النصيح لأخيه حين يقدم على الزواج ، إذ يجب عليه أن يتعد عن الفتاة التي تجر له المشاكل مهما كان جمالها وقد عانى هو نفسه من هذه المشكلة حينما كتب (أحبة) كثيرة ليستوى محبته الجميلة ، ولكنه استطاع - بكتابه هذه - أن يجعل مياه البحر صافية لكنه لم يستطع أن يستويها .

كما أن هذه الأغاني تصور الحرمان من العيش في ترف ، وتصور شظف الحياة ، وتعتمد تصورات العامل على تحويل شكل الكلمات مستخدما المقابلة بين فئات الشعب .

ناس بتلبس قفطابين وناس تشيل على القفاطين
وناس تنطى بالبساطين وناس بتفرق لحد البساطين

فالقفاطين ، وقفاطين ، حروفهما واحدة ، ولكن معانيهما مختلف ، فالأولى بمعنى القفطان ، وهو ثوب لرجال الدين أما الثانية فتكون من جزأين (القفا وهو خلف الرقبة ، (وطن) وهو الطين المعروف ، وكذلك (البساطين) فالأولى معناها الغطاء ، والثانية تتكون من جزأين (البطا) بمعنى الإبط ، الطين المعروف .

كذلك تصور لنا هذه الأغاني شدة ما يعانيه العامل في مكان العمل ، فهناك حيث يعمل لا يوجد مايقناته ، ولا يشربه ولا شيء سوى الرمال الناعمة تحت لهيب الشمس المحرقة .

هناك لا براد ولا كباية غير الخلا والسريرة والحرارة ولذلك فهو يخاطب نفسه ويناجيها ، ويصبرها ما تعانيه من آلام بأن يعطيها الأمل بالذهاب إلى البيت والبعد عن العمل وهذا يعد بمثابة

عيد لها . كيف يوم العيد يوم تروح كيف يوم العيد كيف يوم العيد تخلص قديمك وتلبس جديد

أما الحذاء ، فهذا خاص بالبدو الرجل الذين يشترون في صحارى مصر ، كما في مرسى مطروح ، وبعض الواحات ، وميناء وأجزاء من الفيوم والصعيد . وحياة الحادى غير مستقرة في مكان إذ يتنقل من مكان لآخر حيث يوجد العشب الذى ترعاه الجمال ، لذلك فهو يعاني معاناة شديدة لاتقل عن ذلك الذى يعمل في الحقل . فهو يعبر لنا عما يعانيه في تنقلاته من فرقة وبعد عن أهله وأولاده ولا يجد له سلوانا سوى الدموع .

يساعين مالك تدمى ندمع على الفرقة وقلة مجسمى
مقدر عليك وسار يساعين مايبينك وسع

ولذلك نراه يأمل - وهو دائما يعيش على هذا الأمل - في الله كثيرا في أن يعود لأهله ويوزورهم . فاذا أغلقت جميع الأبواب فهناك باب الرحمن مفتوح له ولغيره .

وان قفلت الأبواب تجى من فوق تنزل على لعباب نبل الشوق

وهو يدعو نفسه إلى التفاؤل والأمل ، ولذلك يأمر مداحه أن يضرب الطار ويطره لعله يرتاح بعد هذا الشقاء .

واضرب لها بالطار يامداحى وياك من بعد الشقا نرتاح

أما المزارع الذى يلدور الساقية ، لىقى الأرض فيبقى لىكى يلى نفسه ، ويريح عنها عاء العمل .

ساقية بتلدور بين السما والأرض
دى ساقية بتلدور باسواقها المصطفى
ويابنات الحور أرض خضرها النى

صبت تشع نور بين السما والأرض

الغنى العمل الجماعية :

وتلك هي الأغاني التي يقوم بها الأفراد المجتمعين ، والتي تنسق لهم حركة العمل . مثل أغاني جمع القطن ، أو نقية الدودة منه ، وأغاني حفر الآبار في واحات مصر .

وبالنسبة لأغاني جمع القطن ، أو مقاومة الدودة ، فالعمال ينقسمون لإثما قسمين : عمال يعملون في أرضهم ، وعمال يعملون ماجورين .

ونلاحظ على القسم الثاني أنه يعبر عما يعانيه العمال من ظلم وتعب . وعلى الرغم مما يعانيه العمال من تعب ومشقة وظلم فإنهم صرورون دميون على عملهم ، يقول محمد زغلول سلام عن المصريين في كتابة الأدب في العصر الأيوبي المصريون يشقون الحرية لأنفسهم ، ولبلدهم ، ويكتمون الانفعال الناتج الذي يطبع الأعراب مثلا . وقد يصل بهم الصبر إلى نوع من التملق والمداهنة لهذا الخولى الذى يتأجرهم .

ويعودة ويعودة ياغيطننا يا جواتى
وتعيش يا خولينا وتجيأ تانى
تخلى خولينا اليه أبو شمبة
يزممش بعينه يوقف الثورية
تخلى خولينا اليه أبو نضارة
يزممش بعينه يوقف الوزارة

وفي هذه الأغنية نراهم يستجدون هذا الخولى كى يتركهم يصرفون إلى يوتهم .

والنبى ياخولينا تطلعننا والنبى ياخولينا تطلعننا
السكة بعيدة والحمارة بليدة والنبى ياخولينا تطلعننا
البطن جاعت وفرغت حتى الركاب انخلعت
والنبى ياخولينا تطلعننا

أو ياخولينا يا أبو جبة صوف طلعننا اعمل معروف

أما حين يخلون لأنفسهم ويأمنون مكر هذا الخولى ويطش فإنهم يفتنون .

ياخولينا يابن الحمارة طلعننا يابن القنودة

وفي أثناء عملهم نجدهم يستعطفون مظاهر الطبيعة
ماتطرى ياخيالة ما تطرى على الشغالة
ما تطرى يا عصرية ماتطرى على الأجرية

أما القسم الأول ، وهي تلك الأغاني التي يغنيها من يعملون في أرضهم ، فنلاحظ عليها نغمة الطرب على الرغم من صعوبة العمل ، وذلك راجع إلى الفرحه بحصاد المحصول ، أو مقاومة الدودة ، وربما تربط هذه الأغاني بين العمل والزواج . فهؤلاء الذين يعملون في النهار ، هم أنفسهم الذين يشاركون في أتمام حفلات الزواج ، وهم حين يعملون إنما هم مدفوعون في عملهم بالسعى إلى تحقيق حياة أكثر سعادة ، ولذلك يشبع في اغنياتهم - في أثناء العمل - مايعبر عن أملهم في أن يعود عليهم هذا العمل بالسعادة والاستقرار الذى يحقق لهم الزواج ، فالبات في أثناء العمل في مقاومة الدودة كن يغنين :

القطن لوز ياأبا الحاج
وأنا عابزة اتجوز يا أبا الحاج
والقطن نور يا أبا الحاج
وأنا عابزة اصور يا أبا الحاج

وهم دائما يروحون عن أنفسهم عاء العمل ، بالتغزل في المحبوبة ، أو بمحاولة اتمام عمليات زواج وهمية - في أثناء العمل - بأن تقوم إحدى البات بدور الخاطبة وتغنى :

● المغنية يا امه يانا لاجوزكم
- المردود من ياخية مين ياخية
● العبد اذا كان يعجبكم
- خديه انت خديه انت
● خديه يانا خديه يانا
● ياسعدى يانا ياسعدى يانا

أما أغاني حفر الآبار ، فهي خاصة بواحات مصر حيث يقوم الرجال بحفر الآبار لرى الأراضي الزراعية ، والجدير بالملاحظة أن أغاني حفر الآبار ... ارتبط موضوعها بالعمل نفسه ، فهي لاتتخذ موضوعا غيره ، ويرجع ذلك إلى أن مثل هذا العمل يحتاج إلى التركيز



لم يكن له طريق سوى البكاء ، اطلاق العنان لعاطفته للتعبير عما يحس به تجاه ، الموت والأموات ،

والبكائيات من أشد أنواع أدب المناسبات اختيارا ، فهي تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختبرت في نفسية المرأة حقبة طويلة ، فأصبحت حين تقدم للبكاء تستقطب ميراتا عريضا من الضغط .

والبكائية تتعمق وجدان مسامعها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المترعة من واقع الحياة والتي تعبر عن حزن المرأة الفاجع وشجنها المرير اثر فقد عزيز لديها .

ولم تترك البكائية فردا الا ورثته فتناولت بالرناء الأب ، والام ، والأخت ، والابن ، والابنة ، والشاب والطفل ، واليتيم . وسنين كل ذلك .

وكانت الفجيعة الكبرى هي موت الأب أو رب الأسرة ، فالكل في حاجة اليه ، وكأنهم أصبحوا ضعفاء بعد موت هذا الأب ، ولقد كثرت البكائيات حول الرجل لما له من أهمية كبيرة ودور كبير في حياة الأسرة فتقول الابنة راتية أباهما :

ياأبويه بعثنا ولا قبضت فلوس
دا أمر الله محدش بحوش
ياريت ياأبويه عيني اليمين تغاديك
وأدى الشمال أقعد بها جنينك
ياريت ياأبويه يعاود تناسي
وأشيل برأس زى جيرانى
حلف زماتى مايهنبنى
ولا بروس الناس يساوينى

ولم تنس الابنة أو الأم أن تصور الحالة بعد رحيل رب الأسرة ، اذ فقلوا عائلهم وأصبحوا يبحثون عن يعولهم بعده :

رايح تغيب ياأبويه وصبت عليه مين
وصبت أخوك إياك يكون حنين
وصبت عليه مين فى العيلة
ويكون حنين بحمل الميلة
ياما أنت رقيق القلب ياأبويه
رايح وتشكلنى على أخوة
ياما أنت رقيق القلب يابى
رايح وتودعنى على غى

الشديد ، فلك أن أى خطأ فى العمل يمكن أن يوقع بالعمال أضرارا جسيمة . فمثل هذا العمل يحتاج الى كلمات خاصة تدخل فى نفوس العمال الامل وتشجيعهم على بذل المزيد من الجهد ومن الملاحظ أن (الأسطة) وهو الذى يتابع حركة العمال يحاول أن يسر على العمال هذا العمل الشاق ، فبأنى فى أغنيته بكلمات تشبع فى نفوس العمال الامل فراء يقول (حد يدكم كل) (كل فى التحجيرة) (حد يدكم عدا) . (ها يارجال) (الميه طلعت) . . . الخ وذلك لكى يثد من أزرهم ، ولا يجعل اليأس يتسرب الى نفوسهم ، لأن طبيعة هذا العمل تحتاج الى جهد كبير وصبر طويل .

وهذه نص أغنية حفر

صلى	صلوا عليه
ها	صلوا عليه
ردوا	عليه
والله هانت	
هانت وسانت	
رينا بكرمنا	
وحد يدكم عدا	
والميه طلعت	
وشلوا معايا	
اينك ياريس	
ويفرجها ريس	
هايا كريم	
وحد يدكم كل	
كل فى التحجيرة	

وهكذا كانت هذه الأغاني منسقة لحركة العمال فى أثناء العمل .

٣ - البكائيات

البكائيات أو العليد نوع من أنواع التعبير الشعبى لجأ اليها الانسان للتفيس عما ألم به من حزن عميق نتيجة فقد عزيز لديه . فقد وقف الانسان مكتوف الأيدي أمام الموت لا يستطيع أن يفعل شيئا ، يفكر كثيرا فى مصيره ، ولما لم يجد معينا ينسب مصيته ،

ويدرج جليا نخل صفات الحياة على هذا الميت من خلال الحوار الذي دار بينه وبين أمه ، وهذا يؤكد مدى الطرافة في المعاني التي تسم بها البكائيات .

ولأن المرأة - كما هو معروف عنها - « مكسورة الجناح » فهي أشد الناس تأثرا بوفاة الأب فتبدأ في بث حزنها إلى أمها أو إلى الساء عامة حتى يشاركها هذه المصيبة ، فبعد أن رحل المتكفل بها لحأت إلى أقرب الناس إليها وهو عنها عليها تجد عنه الحنان الذي فقدته ، والمأوى الذي حرمت منه .

فتقول :

رحمت لعمى مدبت له ايديه
فقال لي مثيلة كل يوم جاية
عمى وكلتى بلح طايب
جيبك عليه بس أبويه غايب
عمى وكلتى بلح ولحمون
جيبك على راسي بس أبويه مغبون

ومما يزيد من حرارة البكائية أن تعيش المرأة الذكريات التي قضتها مع هذا الزوج ، وتصوره في الأماكن التي عاش فيها تقول :

نازل من المقعد يهز أناه (طوله)
وعبايته الحلوة تجر وراءه
نازل من المقعد يهز ايديه
وعبايته الحلوة تجر عليه

ويظهر هذا الوصف في البكائيات كثيرا فلا تعتمد الباكية على ذكر الخطوط العامة ، بل تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة ، والصور العديدة التي تجعلها تفرق في ذكريات المتوفى فتزيد لوعتها وحرقتها .

وتدرج مع الفجعة لآت إلى موت الأخ وما يحدثه موته من آثار على أفراد الأسرة . فكانت الأم تنظر له على أنه السند القوي لأخيه ، وأنه بمثابة ذراع الذي يعتمد عليه في الحياة ، وتنظر له الأخت على أنه كالأب تماما ، وهو الذي يحل مشاكلهم ، ويكون يته ماوى لهم في أى وقت .

الأم :

اخوك يقول آه يادراعى اليمين
دراعى انكسر وأنا أعيش بيمين
اخوك يقول آه يادراعى

ياسمن حاسى وقع من ايديه

وتقول الأخت :

والله بأخويه من الخير شماعة
منعمد شوية بس زعلاتة
والله يا أخوية من الخير شعبانين
منعمد شوية بس زعلاتين
بيت الحباب شرق ولا غرب ؟
رحت أخته ظلم عليه الدرب
اتهى طريقه بأخويه آجى منها ؟
العين عمت وأنا بطلبها

ولا يمكن للبكائيات أن تهمل الشباب زهر الحياة فأفاضت في الحديث عنهم ، ولأنهم - وهم في مقتبل أعمارهم - لم يفت الموت أن يستقيهم من كأسه المر ، فبكائياتهم عن الشباب تزداد حرقة ولوعة . فهاهى الأم تحسر لفقداء أعز شيء في الدنيا ، وهو ابنها المقبل على الزواج ، إذ تجرع من كأس الموت ، وترك أمه تقابل هذه المصيبة فتصور لنا لمله في وضع الجنة في يديه ، (وهى عروسة) ، وكيف يؤثر فيها موقف رفاقه ، وهم يمضون دون أن يكون معهم فتقول :

كان خاطره في ايده يجنيها
ويفوت على العمدة يوربها
كان خاطره في ايده يفتقها
ويفوت على الجدعان يفرحها
كل الشباب مزهر وعايقين
وانت اتكيت بأخويه في دفتر الغايين
كل مايجى العيد أعيط عليهم
وكل مايهل الهلال جديد
كل الشباب زيك ومن طولك
وايش عجب انت خفى ذولك
تعال يا صاحبا من حداك لحدا
خطرت عليه مشيتوا وياك

وللأطفال نصيب مما آلفته الباكية ، فالحزن هنا له طعم خاص ، فالموت لا يتهاون ولا يتفاخى الساعة التي يحل فيها أجل ابن آدم .

وهؤلاء أطفال أبرياء حرموا من لذة الدنيا فرحلوا عنها ليركوا لنا العبرة والمعة . فانظر إلى تلك الأم التي خرجت تبحث عن ولدها الذي مات ، فقد دفعها الحزن والألم إلى البحث والسؤال عنه في دنيا لا مفر له فيها فتقول :

يا جارتى ما تفتحى بابك
إياك يكون ولدى مع أولادك
مافتش عليكم مرضعة بالليل
والحجر يطلب واللين للليل
مافتش عليكم مرضعة بلى
والحجر يطلب واللين يجرى

ونلاحظ هنا أن ثمة دافعا آخر دفعها إلى البحث ، وهو موعد رضعة ابنها ، لأنه معتاد عليها ، ففى غيبتها كاد ثديها أن ينفجر من تجمع اللبن فيه ، فلم تحتمل هذا ، فلعبت تبحث عنه حتى ترضعه وتهذا ثورتها وحنانها . وهذا يصور مدى الحنان والمطف من جانب الأم التي لا تطيق البعد عن ابنها

ياسيدى يما الفنا غالى
وان بيت بره مطرحة غالى

أما الأم فهي الحية في البكائية ، لأنها بمثابة الوعاء الذي تنكب فيه الهموم . فمنها تنسى الابنة همومها وأوجاعها ومشاكلها ، فمنها موتها تصدم الابنة فتقول :

خبطت على الباب ، والباب خد وشى
ملقيتش حية تقول لي غشى
كان لي حيه أخيب وأحيلها
ياريت كان الموت ناسيها
كان لي حية من بعيد جيه
وايلها في الود مرغبة
حق والنبي ساحد زى الأم
زى البدن يركب على الكم
والأم بمثابة الأخت ، والمصيبة لايتها تحس بما تحس وتنشر

بما تشعر ، وتعرف مايدور بداخلها دون أن تتكلم ابنتها فمنها تموت الابنة توصى الوجعة أو المصبة - وهذا أجمل ما فى البكائيات من تشخيص - بأن تأتى لأمتها وأختها وأخيهما فقط فتقول :

يا وجعتى ما توجى إلا حبيبتى
ولا توجى إلا أمى وأختى شقيقتى
ويا وجعتى ما توجى إلا حبابى
ولا توجى إلا أمى وأخوية ابن والدى

ولم تكف الباكية بإيراد التشخيص على الموت أو الوجعة بل تعدته إلى القبر نفسه ، وأقلمت حوارا بينه وبين الميت وكان الباكية ، واقفة على ساحل بحر تعرف منه وتصب في بكائياتها .

والقبر قال لك انزل دانا جنبه
خايف انزلك تبهدل الحيلة
والقبر قال لك انزل دانا الجنة
خايف انزلك تبهدل اللمة
وسط دراعة في الدرج ونام
وقال ان غلبته ماعليه ملام
خط دراعه في الدرج وورقد
وقال ان غلبته ماعليه عتب

وانظر إلى هذا الحوار الذي دار بين الأم وابنها فلا ينبغ في الموت ولا القبر ، مهما كانت المكافاة أو عظمة المكان ، والأم التي تود أن تضحى بنفسها من أجل ولدها .

أوصوا تنزلونى دا القبر بفينى
وان كان حريير ودوايره صينى
أوصى تنزلونى دا القبر يؤلمنى
وان كان حريير ودوايره قطنى
لكان علمى بالهوان بعديك
لحطيت رجلى في الخشب قبلك
ما تقولى لمرتى دنا من البلد ماش
وولادى حداك متهنونهاش
ما تفتحوله القبر بالبدلة
بشم الطراوة وبغير البدلة

ماتت تحولاً القبر بالدبوس
بشم الطراوة ويغير الملبوس

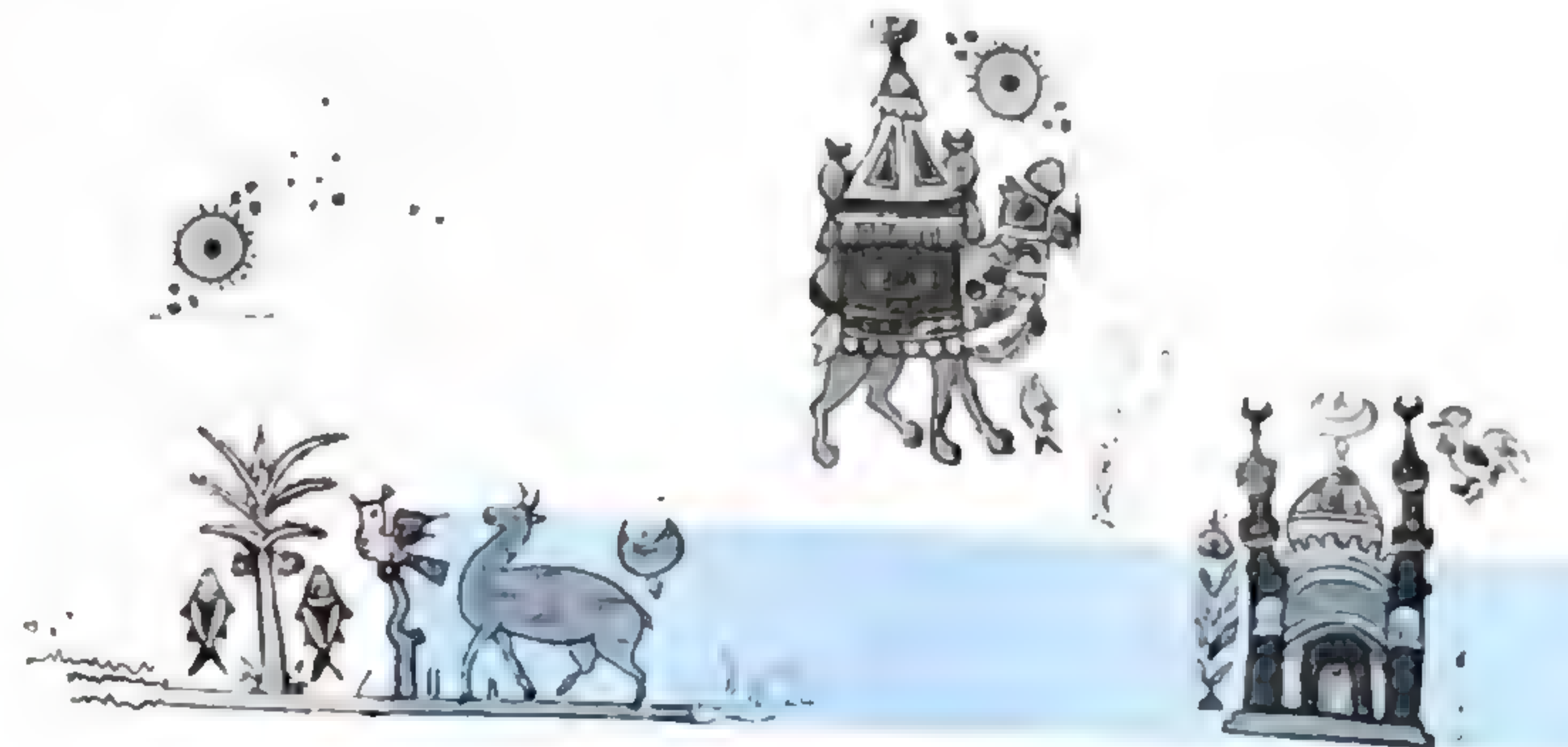
فين التامى وفين وادبهم تحت الحيطان والريح عليهم
والله التامى ووردهم مقطوف وقعادهم وسط العبال معروف
والله التامى تعوز خزائن مال والمال يخلص والتامى صفار

كللك تصور البكائيات حال الأطفال التامى بعد موت والدتهم ،
فحالهم لا يخفى على أحد ، وحلوسهم بين الأطفال وهم منكسو
رموسهم معروف .

وهكذا كانت البكائيات متفاسا لما يحويه صدر المرأة من حزن
عميق نتيجة فقد عزيز لديها .

الموسيقا والفناء والرقص

- الموسيقى الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية
- الرقص الشعبى فى مصر
- الألعاب الشعبية فى مصر
- الموسيقى الدينية جذورها التاريخية وخصائصها
- الآلات الموسيقية الشعبية



الموسيقا الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية

بقلم : محمد عمران

ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تسم بالمرونة بحيث تقبل التغير والإضافة مع الاحتفاظ بتناسق دائم بين الإبداع الجماعي ، والإبداع الفردي والحفاظ على التراث وإبداع الجديد من ناحية أخرى .

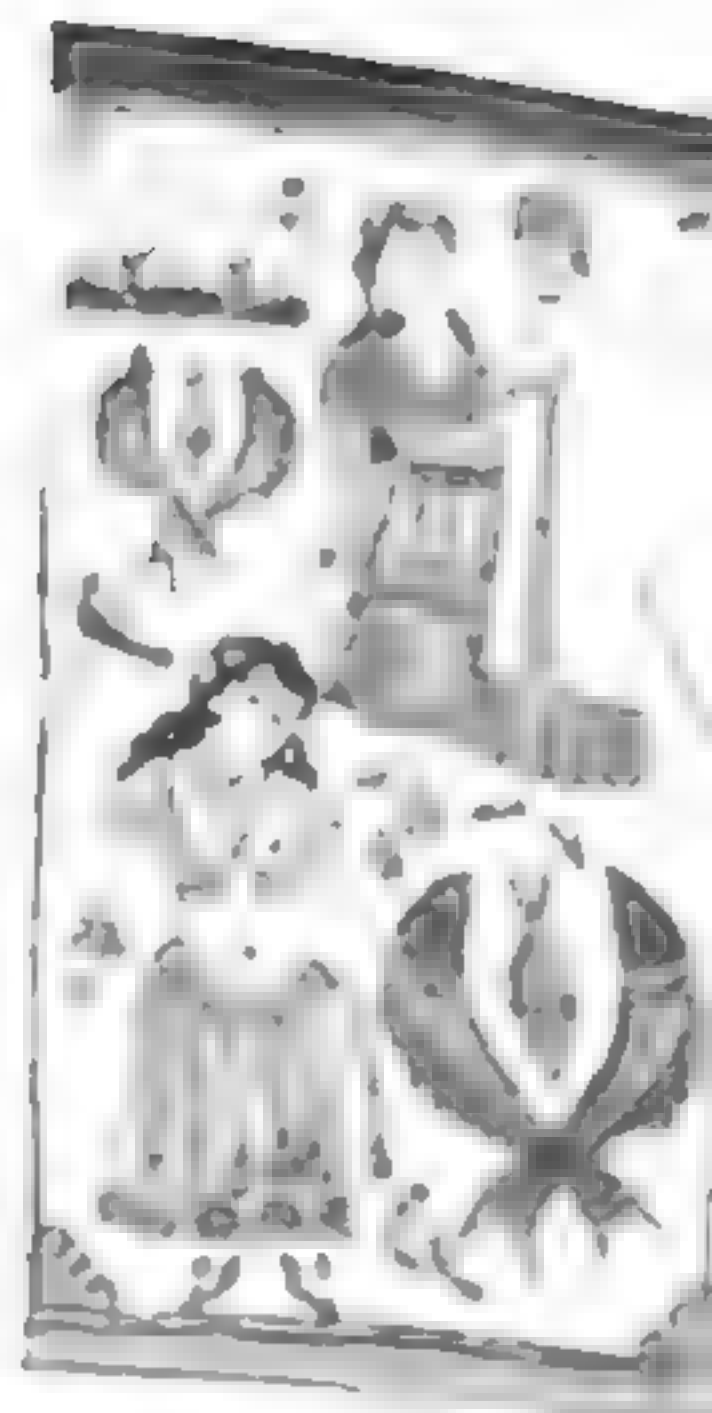
على أنه من الممكن أن يطلق مصطلح ، « موسيقا شعبية » على الألحان التي أبدعها فرد بذاته وذابت في التراث الشعبي الحي غير المدون لجماعة ما ، ولايستوعب هذا المصطلح الألحان المؤلفة التي وصلت جاهزة لجماعة ما ، وانتشرت بينها دون أن يلحقها أى تغير . ولم تحظ الموسيقا الشعبية المصرية بجانب بارز في مجال الاهتمام بموسيقا الشرق العربية وهي لم تنل تقديرها إلا منذ انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول في عام ١٩٣٢ عندما لفت النظر الى وجودها وقيمتها الفنية . فقد رأت أن هناك إلى جانب موسيقا الحضر الفنية الموسيقا البسيطة . . . كأغاني العمل وأغاني الصيادين والأطفال والمناداة في الشوارع . . . وهي في الغالب غير معروفة وقد تضيع في حركة التقدم السريعة الحالية ، وهي مهمة ليست فقط لأنها تقاليد وطنية قديمة بل أيضا لأن بدائيتها قد تساعد على فهم الموسيقا التقليدية فهما أوضح . .

وقد جاء هذا الاعتراف بقيمة الموسيقا الشعبية ردا على هؤلاء الذين كانوا يرون في الموسيقا الشعبية شكلا محرفا وفاسدا للموسيقا القديمة التقليدية أو هي نوع من تبسيط عمل متقن حتى يكون في متناول الشعب الجاهل وهناك اتجاه آخر يرمى إلى أن يعد الموسيقا الشعبية ظاهرة إقليمية محلية متأخرة عن التقاليد الموسيقية الأصيلة أو ذات علاقة واهية بأصول الموسيقا التقليدية .

يطلق مصطلح « الموسيقا الشعبية » أو « الموسيقا الفلكلورية » على الإبداع الموسيقي الخاص بالجماعات الشعبية ، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن هذه الجماعات - وهي من أهل الريف في الأصل - تتميز بأنها أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية التي تؤلف هذه الجماعات جزءا منها . وهذه الجماعات

كما تدل على ذلك مآثوراتها لا تتعرض لمثل ما تتعرض له المدنية من التنوع والمغايرة في الثقافة والاقتصاد ومراحل التعليم وأنواعه ، لذلك فإن أفراد الجماعة الشعبية يسهمون برصيدهم المعرفي في التراث الحضاري في أنماط الحياة والعادات والمعارف والفنون ومنها الموسيقا بالطبع .

ويرى الدارسون أن الموسيقا الشعبية حصيلة تراث من الألحان التي تطورت خلال عملية النقل السماعي ، وأن العناصر التي تشكل التراث الموسيقي الشعبي تعد إرث الماضي بقدر ما تعد إبداع الحاضر للفرد الخلاق أو إبداع الجماعة في انتخاب الشكل الذي يستقر عليه اللحن . وليس من شك في أن صفة الدوام تتحقق للموسيقا الشعبية عن طريق السماع بالتدوين ، ولكي تظل هذه الموسيقا محفوظة في





الرباب المعروف برباب الشاعر

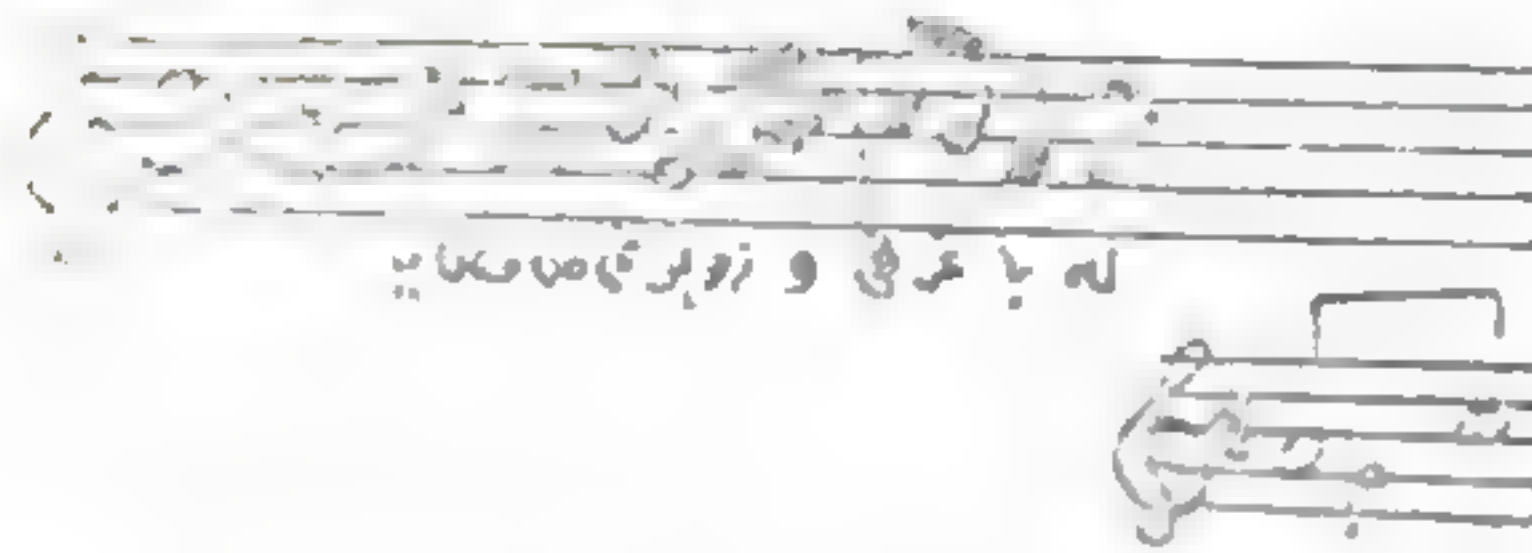
أن غطت هذه الموسيقى كل جوانب الحياة في المجتمع الشعي ، ذلك أنها تصاحب دورة الحياة من الميلاد والطفولة ، والمراهقة والزواج ، والوفاة فضلا عن مصاحبتها حياة الإنسان الفرد في عمله ولهوه وأفراحه وأيضاً في تصورات الاعتقادية .

وفي هذا المقام نعرض لأبرز هذه الأشكال وأكثرها ذيوها مهندسين بما خلصت إليه جملة المحاولات التي تمت في مجال تصنيف الموسيقى الشعبية المصرية ، بحيث يسهل توضيح هذه الأشكال ، والتعرف عليها .

أولاً - الأشكال الغنائية وفق دورة الحياة : ١ - أغاني الطفولة :

وتشمل الأغاني التي تؤدي للأطفال ، مثل أغاني السبع والختان وأغاني تهنئ الأطفال وتنويعهم ، وهو شكل من أشكال الغناء تؤديه السيدات وخاصة الأمهات والجدات ، كما تشمل هذا الشكل الغنائي الذي تشترك في أدائه مجموعة السيدات والبنات المحفلات بهذه المناسبة . وهذا الشكل الغنائي يتكون عادة من نصوص أدبية تدور معانيها حول هذه المناسبة ، والمثال التالي « من إقليم القيوم » وهو من النماذج الغنائية التي تؤدي في سبع المولود .

يام الصغير زوفي غرباله
والزهر خد من يدنا واداله
يام الصغير زوفي غرباله
والسعد خد من يدنا واداله



وتردد إحدى السيدات - عادة ما تكون القابلة - « الداية » عبارات مثل : اسمع كلام أمك ، اسمع كلام أبوك ، أوع العيال في الشارع بغلبوك ، وهي نصائح مجازية بالضرورة ثم تستأنف الغناء :

ربنا ياربنا

بكبر ويقي زينا أوبكر ويقي قدنا .

وتعود إلى ترديد عبارات نثرية أخرى تطالب فيها بالعطاء فتقول :
باللا يا ست العريس ... باللا يا خالة العريس ... باللا يا حمة العريس هاوزين البقشيش ... العاشق في جمال النبي يصلى عليه ، باللا اللي هاوز يحط بقشيش المولود ، اللي هاياخله من حجرى يجيب العجز بتاه .. الخ .

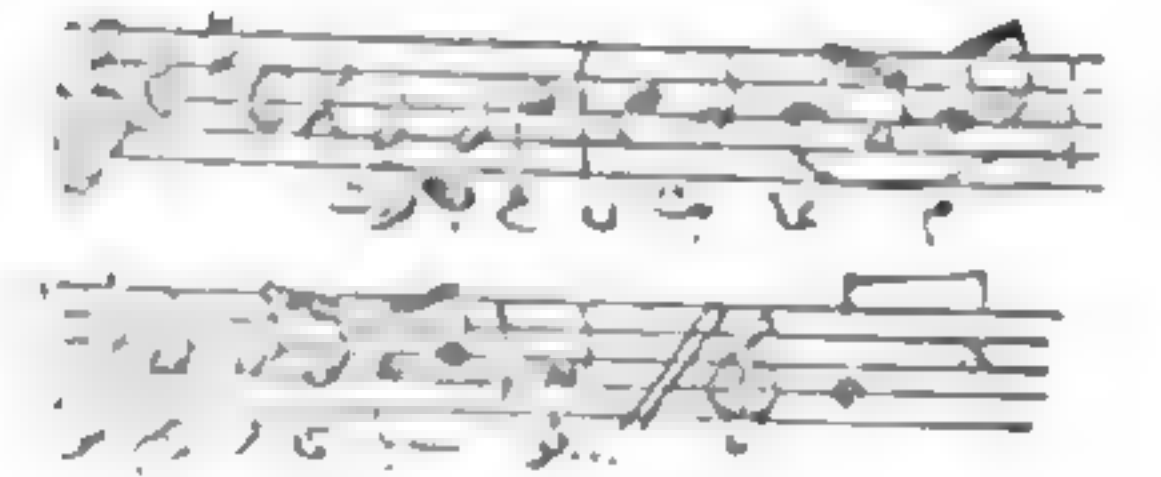
وإذا تسامنا حقاً عن تاريخ الموسيقى القديمة نفسها وما إذا كانت الموسيقى الفنية والموسيقى الشعبية ترجماناً معاً إلى أصل واحد بصرف النظر عن السؤال من أيهما نشأ أولاً ، فإننا نعرض أنفسنا لمحاولة تاريخية قائمة على المثال الأوروبي فالموسيقى الشعبية في الغرب انفصلت تدريجياً وشكل واضح عن فن الموسيقى الأكثر إتقاناً وأناقاً وبما بقيت الموسيقى الشعبية وقفاً على الفلاحين واحتضت الموسيقى الفنية بالطبقات المثقفة والراقية وتحمّلت الموسيقى الشعبية بسبب ظروف اجتماعية وثقافية غير ظاهرة في قوالب انضمت إلى مخلفات الماضي وأصبحت جزءاً من التراث الفني الشعبي التابع لكل بلد أو كل إقليم أو كل مجموعة عرقية وهذا ما حدث في الشرق العربي فالموسيقى الشعبية تحافظ على كيانها المستقل عن الموسيقى المتقنة أو الرسمية ومن الصعب تحديد بدء الظروف التي استقلت فيها عن الموسيقى الفنية الراقية صحيح أن التعبير الموسيقي العربي تطور بعد ظهور الإسلام في اتجاه مزدوج بتأثير الفن البيزنطي والفن الفارسي . ونشأت تدريجياً بخاصة في قصر الخلفاء ، وفي الحواضر الكبرى كبغداد ودمشق ومصر وقرطبة ، موسيقاً متقنة أخذت تتعدى تدريجياً عن موسيقا البدو البسيطة ، بينما استقرت الموسيقى الشعبية في الوسط الريفي وظلت محتفظة ببساطتها وروابطها ولصيقة بالحياة اليومية . . على أن هناك قول آخر يرجع نشوء الازدواجية في الموسيقى في مصر - إلى مراحل تاريخية أكثر قدماً غير أن ما بيننا في هذا المقام أن الحدود بين طريقتي التعبير بالموسيقا - رغم هذه الازدواجية - ليست فاصلة مما مكننا من أن نرى التعبيرين الموسيقيين الشعبي والفني يعيشان جنباً إلى جنب وقد يمتزجان امتزاجاً متناسقاً . ويبدو أن الحنين الدائم إلى أصول الموسيقى الشعبية بصفة عامة دفعت بعض الفنانين التقليديين إلى استلهام التراث الموسيقي الريفي أو البدوي ، وإلى إعادة ذبوع نوع من الفن الشعبي ذي الطابع الريفي أو البدوي أو الساحلي .

والحق أن ما يجمع بين الموسيقى الشعبية وموسيقا الشرق عربية أو الرسمية ، ليس فقط ذلك التحديد الممكن لطريقتي التعبير المشابهتين وحسب ، بل هناك من التقارب ما هو أكثر من ذلك ، فهناك عناصر بنائية موسيقية وكثير من الصبغ تشترك فيها الموسيقى العربية وموسيقا الشرق عربية . . هذا فضلاً عن أن هناك قاسماً مشتركاً يتمثل في المقامات الموسيقية والضروب والإيقاعات المستخلصة في كليهما ، بيد أن الموسيقى الشعبية تأتي دائماً في تراكيب لحنية على جانب من البسيط ، فيسهل أداؤها وتداولها دون أن تفقد - مع ذلك - قيمتها الجمالية ودورها الاجتماعي .

وإذا كانت الموسيقى الشعبية - بذلك - أخذت مكانتها في المجتمع الشعبي - ذلك في مواجهة الموسيقى المتقنة والرسمية في مجتمع الخاصة في الحضر والعواصم الكبرى - فإنها بذلك راحت تتسع في أشكالها وتراكيبها حاملة ذات السمات والخصائص التي تميزها . وهذا الأمر قد دعا بعض الباحثين إلى محاولة تصنيف هذه الأشكال والأنواع والتراكيب الموسيقية حسب مناسبات أدائها ، فكان

وفي مناسبة ظهور الطفل تغنى نصوص من بينها النص التالى :
وهو من نفس الإقليم :

فوت به على بيت عمه يامزبه
فوت به على بيت عمه عمه السيد
يديه النقوط فى كمه يامزبه
فوت به على بيت عمه يامزبه
فوت به على بيت عمه ، عمه السيد
يديه النقوط فى شاله يامزبه
فوت به على بيت سيده سيده السيد
يديه النقوط فى إيله يامزبه



الشعرى - على تكرار مد بسيط تدور فى الغالب حول أمال الأم فى مستقبل ابنها كان تقول :

هـ
أنا ربه يظاظى
وانا ربه يظاظى
والعباية عليه حجازى
كنت فىن ياحيى غايب
كنت بحى الغوازى

وقد تدور حول مداعبات ساذجة محبة

ننا نام ... ننا نام
يللا نام باللا نام
وادبح لك بطة
وجوزين حمام
ياكلهم ابنى ويهدى وينام
ننا نام .. ننا نام

وتؤدى هذه الأغاني - عادة بقطع لحنى بسيط خال من المد أو القفزات الصوتية الكبيرة ، بل إن مسافته تأتى غالبا ضيقة ما تكون المقاطع اللحنية لهذه الأغاني من درجات صوتية لا تتجاوز - فى الغالب - ثلاث درجات صوتية ، وإن زادت لا تتعدى استخدام أربع درجات ، وتكون الدرجة الرابعة - فى الحالة - هى أقصى نقطة ، فى الاتجاه الحاد فى الشكل أو للمقطع وقليل ما يحدث ارتكاز أو تأكيد لوجود هذه الدرجة الشكل اللحنى للمقطع المستخدم وفى العموم تعد الدرجات التى تنحصر بين الدرجة الأولى وبين الدرجة الثالثة - من الجنس فى سلم المقام - هى الدرجات الرئيسية التى تتكون منها المقامات المستخدمة فى هذه الأغاني وتكرر هذه المقاطع تبعاً لمقاطع النص الشعرى كما تؤدى بليقاع بطيء يتوافق مع حركة الأم على كف الطفل أو هزه كما نلاحظ أن المقاطع اللحنية تتوالى أن يوصلها أو يربطها ببعضها البعض وحدة إيقاعية مستمرة وإنما بعد كل مقطع بوحدة الإيقاعية يستمد منها ميزان الشطرة الشعرية وكلماتها ولا يصاحب الآداء أى آلات أو أدوات موسيقية وإنما تعتمد على توقيع صوتها للسيطرة على الوحدة الكلية للآداء .

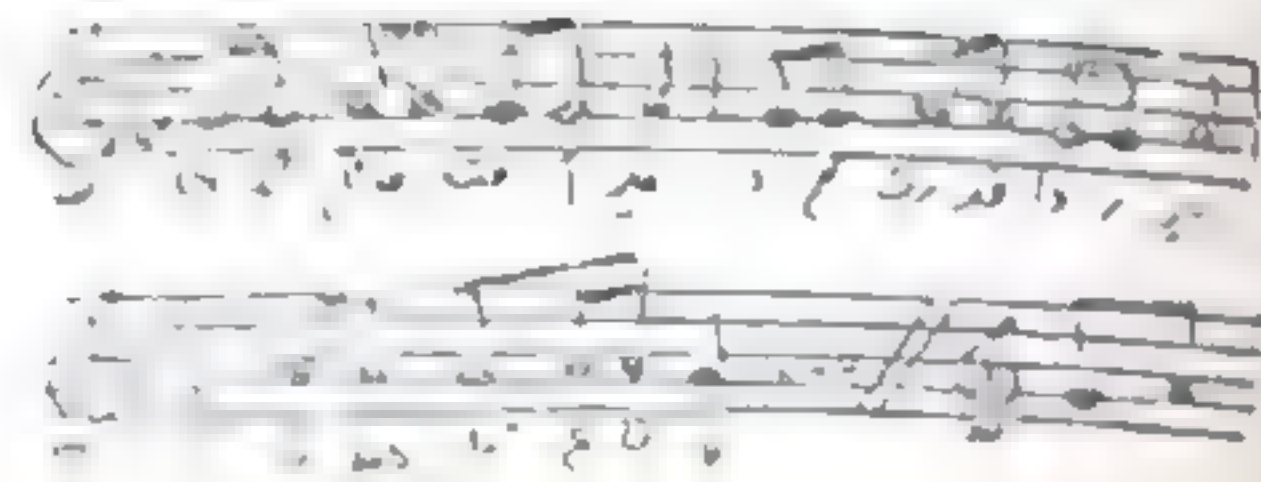
ويؤدى الخط اللحنى لهذه الأغاني فى ميزان ثنائى أورياعى بسيط ويحسم بضرب غالبا أيضا ما يكون سريعا وغالبا أيضا ما يكون إحدى تنوعات ضرب المصردى المعروف فى الموسيقى العربية كما يؤدى عادة على طبله الدريكة .

أما أغاني الأطفال أو تنويعهم فهى الأغاني التى تؤدىها الأمهات والجيدات ومن فى حكمهن وهى أغاني تعتمد - من حيث مضمون النص

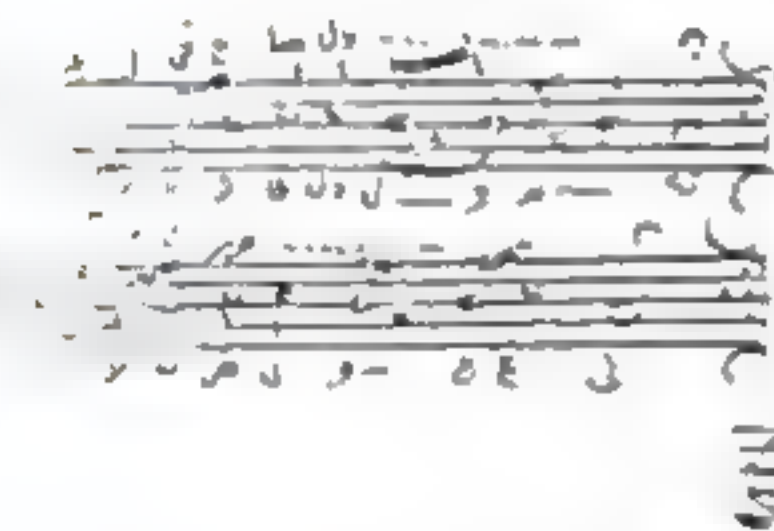
وثمة أغاني من هذا الجانب تؤدىها السيدات فرحة بالمولود الذكر :
والمثال التالى من مدينة المطرية محافظة الدقهلية

أم الولد يفرح لها الرئيس
يرمى السفالة ويقول لها كويس
أم الولد يفرح لها النوى
يرمى السفالة ويقول لها فونى
كما نرد أغاني أثناء تعليم الطفل ، وهى هذا مثال من بورسعيد

تاتا .. تاتا خط العتبة
تاتا .. تاتا وانسد ياير
تاتا .. تاتا قام الامير
تاتا .. تاتا بحرك ناشف



هذا وتكثر الأغاني التى تؤدى للطفل بكثرة ماساتها ، منها على سبيل المثال الأغاني التى تؤدى لدفع الطفل إلى التعفيق والأغاني التى تشجع الطفل على تناول طعامه ومساعدته على الفطام ونطق الكلمات



يا وليدى اللى ولدته
فى حصاد القول وجبته
بطيخى وجعنى
آل ولا ضهرى شكيت به
يا ولاده وبعد حين
يا عاشش على النخيل
يا عطية ربنا
يا هدية للصايرين



المصا في صعيد مصر مارالب صاحب لاساء وليست قاصرة على لعبة التحطب

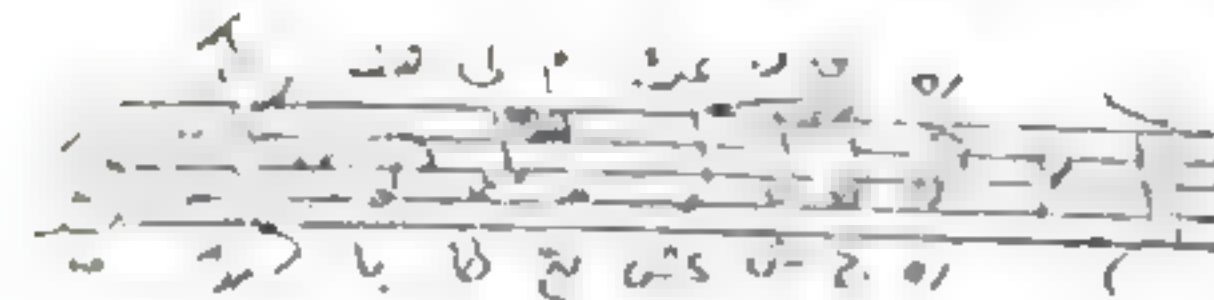


السلم الموسيقى ، لا تزيد - في الغالب - عن ثلاث درجات ، وتستخدم في سياق التسلسل السلمي ، أى لا يحدث أى نوع من القفزات ، أو الفاصلات الصوتية التي تزيد عن مسافة بعد الثانية بأنواعها ، وإن زادت في بعض الأغاني فإنها لا تزيد - بحال - عن مسافة بعد الثالثة بأنواعها المختلفة .

ومن ناحية الميزان المصاغ عليه المقاطع اللحنية ، فإن ذلك محكوم بقانون اللعبة الحركي ، أى أنه محكوم بتنوع التوقعات الحركية داخل أقسام اللعبة ، وعلى مدى الدور الذي تسهم به الموسيقى في اللعبة بصورة عامة ، ولذلك نجد أن الميزان الموسيقى ثابت ومحدد في حركه من اللعبة ، بينما لا نجد على هذا الحال في جزء آخر من اللعبة دائها ، وهكذا ...

والمثال التالي لواحدة من الأغاني العامة :

يا طالع الشجرة
هات لي معاك بكرة
تحلب وتسقيني
بالمعلقة (المعلقة) الصينى ... الخ .



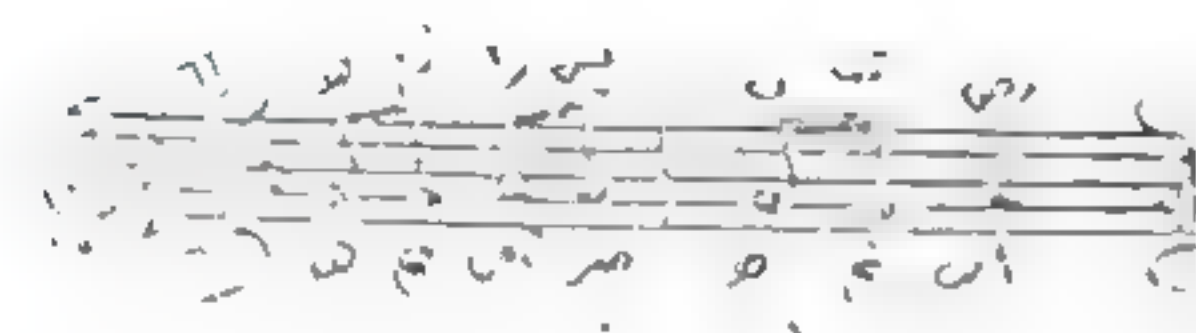
والمثال التالي لواحدة من الأغاني المرتبطة بالك

أباله ، أبالندى .. يا جلوس
ميش أرنجى ... بالفلوس
بت لفندى (الأندى) باتت عندي
خفت منها لتضربني
جيت عليها واحد ... الخ .



أما المثال التالي فهو لواحدة من الأغاني المرتبطة بالحركة :

هنا مقص .. وهنا مقص
هنا عرايس بتترص ... الخ



والاستحمام وتبديل الملابس كذلك هناك أغاني تؤدى في مناسبة قص شعر الطفل .. الخ . وموسيقا هذه الأمثلة تتكون عادة من مقطع لحني صغير يتناسب مع حجم الشطرة الشعرية المستخدمة في الغناء ويشتمل على درجتين صوتيتين - عادة وإن زاد فضاف إليه درجة ثالثة من التسلسل السلمي وتشكيل المقطع اللحني من تبادل أو تبديل أداء الدرجات الصوتية القليلة المستخدمة بصورة سلمية دون اصطناع أى نوع من أنواع القفزات الصوتية التي تزيد عن مسافة الثانية بأنواعها .

حمامة حمامة امير

وفحرت في الدار بير

و : نانا خط العنة

على أن هذا النوع من التكوينات اللحنية يأتي عادة غير واضح من الناحية المقامية وذلك لأن العناصر التي يتكون منها المقطع لا تصل حتى لحجم الجنس الموسيقى ، وإنما هي جزء من الجنس الموسيقى لا يزيد عن ثلاث أصوات وفي هذه الحالة يكفي بتحديد نوع المسافة الصوتية المحصورة بين هذه الدرجات من واقع تسلسلها اللحني .

وتؤدى مقاطع هذه النماذج بتوقع أقرب إلى التوقع المتكتم وميزان رباعي بسيط - في الغالب - وسرعة تختلف من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى

ويجدر بنا أن نشير إلى أن مضمون أغاني هذا الجانب الأغاني التي تؤدى للأطفال ، وطريقة أدائها لا تحرج كثيرا عن هذه النماذج المقدمة على الرغم من كثرة نماذج مناسبات هذا الجانب وانتشارها وإن وجدت اختلافات في الأداء ، أو في مضمون النصوص الشعرية فهي في الواقع اختلافات طفيفة ، لا تكاد تؤثر في وحدة هذا النمط التميزي .

أما النوع الثاني من أغاني الأطفال فهي تلك التي يؤديها الطفل أو يشارك في أدائها . وهي أغاني تؤدى أثناء اللعب ، لذا فهي مرتبطة بالأطفال في مراحل متقدمة من أعمارهم . وتنوع هذه الأغاني بتنوع الألعاب وقد تصبح الأغنية الجانب القولي المصاحب لحركة اللعب . وتعتمد أداء هذه الأغاني على أداء جماعي للاعبين ، أو أداء فردي يعتمد على أحد اللاعبين الذي يقوم بالدور الرئيس ، حيث يوجه - بالغناء - ويرشد ، ويسرع الحركة ويبطئها .

وترتبط أغاني هذا الجانب بمناسبات عديدة منها الأغاني التي تؤدى في شهر رمضان ، وفي العيدين ، وفي شم النسيم ، وفي عاشوراء ، ومنها الأغاني التي تؤدى للفرح ، ومنها ألعاب القرعة (الاقتراع) ، ومنها الأغاني المصاحبة للعب بالكرة أو العرائس ، ومنها الألعاب العامة غير المرتبطة بتوقيات معينة أو مناسبات معينة .

والسمة العامة - والثابتة - للأغاني المرتبطة بالألعاب أنها ذات مقاطع لحنية قصيرة ، وتستخدم درجات صوتية موسيقية محدودة العدد من



موكب المولد

والغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة ومراحل من خطبة ، وحناء ، ودخلة ، وصباحية ، وهي في كل هذه المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تأسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويتم التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

والغناء ، وهو التأثير الذي يفرضه المزاج الموسيقي - الخاص بمجموعة ومراحل من خطبة ، وحناء ، ودخلة ، وصباحية ، وهي في كل هذه المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقه أصلها وقوة عشرينها ، كما أنها تناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التي تأسس عليها رابطة الزواج في المجتمع الشعبي .

وتتكون النصوص المنظومة التي تستخدم في أغاني العرس من مقاطع قصيرة - في العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغاني ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذي يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات في الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغاني ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها في عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويتم التركيب الموسيقي لتلك الأغاني كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة في أداء هذا النوع من

وإذا كانت تلك النماذج تقدم السمة العامة ، أو الغالبة ، للبناء الموسيقي الذائع في مجال ألعاب الأطفال ، فالحق أن هناك - في قائمة تلك الأغاني - نماذج أخرى من الغناء يختلف من حيث تكوينه وأسلوب أدائه عما سبق وهذا الغناء المتميز ، أو المختلف ، إنما يمثل - في موسيقى ألعاب الأطفال - جانباً مهماً جديراً بالتوضيح والشرح ، غير أننا سنكتفي هنا بعرض مثالين من هذا الغناء علنا نوضح بهما ما نقصد .

الفرد : أنا الغراب النوحى النوحى
أحطف وأطير على سطوحى

على سطوحى

الجماعة : تخطف مين ياتور العين

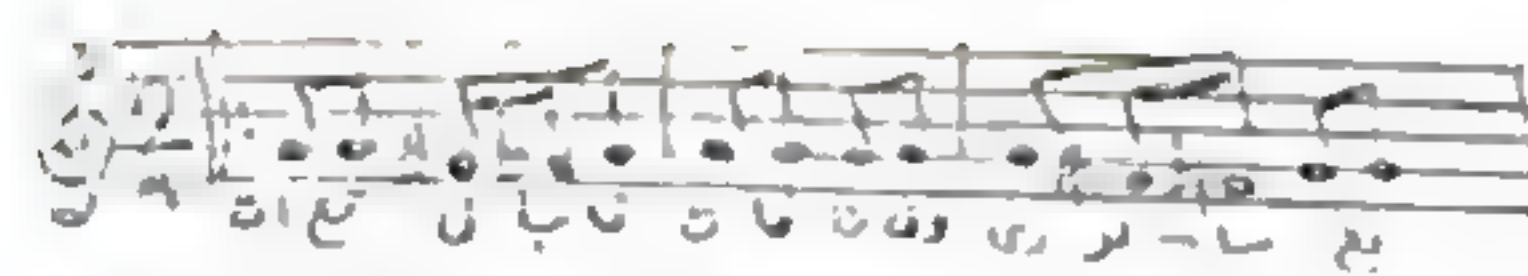
ياتور العين

الفرد : دول هما دول وحديهم

وحديهم

وإن عشت أنا أخديهم
أخديهم . .

الفرد : الثعلب
الجماعة : فلت فلت
الفرد : ولى ديله
الجماعة : سيج فلت
الفرد : والدبة
الجماعة : وقعت فى البير
الفرد : وصاحبها
الجماعة : واحد خنزير
الفرد : باطالع الشجرة هات
الجماعة : ع الشجرة هات
الفرد : صفورة . . الخ



وعلى الرغم من كثرة النماذج المتشابهة مع نموذج لعبة « الغر - النوحى » إلا أننا - ومن خلال الملاحظة - نستطيع القول : أن أغاني ألعاب الأطفال لا تعتمد كثيرا بتكويناتها الموسيقية والحركية عما - في نموذج « الثعلب فلت » . .

٢ - أغاني العرس :

أغاني العرس من أهم مظاهر المشاركة في طقس الزواج ويجمع الباحثون على اعتبارها من أهم الأشكال الغنائية الفلكلورية ، بل إنها تصدر كافة الأشكال الغنائية الأخرى من حيث الانتشار وخاصة بين النساء .

وهذا النموذج من النماذج التي تسم بالحركة السلسلة المرحية ، كما أنه يتم بمرونة الأداء بصورة تجعل الأطفال يأتون دائما بالأداء المتنوع وخاصة فيما يتعلق بسرعة الإيقاع وتقصير أو تطويل المقاطع الغنائية . كما يعتبر هذا النموذج - أيضا - من النماذج التي تعدد فيها الأجزاء المتنوعة الحركة ، بحيث يشتمل الأداء على جزء سريع وآخر بطيء وثالث معتدل السرعة فضلا عن أن هناك أجزاء في اللعبة تقتقد إلى الإيقاع الموزون ، لذا نجد أن الجزء الذي يؤدي فيه الغناء هو الجزء الذي يتنظم فيه الميزان وبالتالي يتنظم فيه توقيع حركة اللاعبين ، بينما نجد أن الجزء الذي يحدث فيه الصباح والهرج - مثلا - والذي يؤديه اللاعبون عادة بعد نهاية النص ، هو الجزء الذي لا يعتمد على ميزان أو على أى سياق إيقاعى موسيقى على الإطلاق ، ونلاحظ في هذا النموذج أيضا أن الجزء الموزون في اللعبة هو الجزء الغنائى ، ويستغرق وقتا ، بينما نجد أن الجزء غير الموزون ، وهو الجزء الأخير لا يستغرق وقتا حتى يعاود اللاعبون التوقيع بالغناء مرة أخرى ، كما نلاحظ النظام المتبع في مثل هذه

بلا شك مع إمكانات المشتركات في الغناء ، وأيضا مع مزاجهم الموسيقي العام . ومن ثم نجد الألحان التي تستخدم في جلسة غنائية واحدة ، الحان ذات طبيعة مقابلة متعاقبة ، وكثيرا ما يأتي الغناء بأكمله مصاغا على مقام موسيقي بعينه لا يتغير ولا يتحور إلا إذا تغير هذا المزاج الموسيقي أو تدخل في حو الغناء العام تأثير موسيقي آخر . ومما يسهل هذا الأمر أن النصوص الأدبية الموزونة - المستعملة في أغاني العرس - تأتي غالبا في مقاطع تنسق في تفعيلاتها مع مواريث الموسيقى المستعملة ، ومن ثم لا يواحه الأداء أية صعوبات تتعلق بتوالي أداء كل النصوص الأدبية الموزونة التي تتضمن موضوعات العرس ومراحلها المختلفة

إنذ فمهمت تحديد المزاج الغنائي العام (المسارات اللحنية والمقام الموسيقي وسرعة الأداء الخ ...) تقع على عاتق جماعة المرحدين رغم ما تأتي به المغنية الفرد - أحيانا - من تحويرات في صورة تحويرات في مسار اللحن ، فالأداء في إطار المجموعة ، غالبا ما يطول ويقصر بعد فترة زمنية منه وتحاول كل واحدة من المشتركات في الغناء أن ترمج صوتها وتحلله مع أصوات بقية الجماعة المشاركة ، وهذا شيء طبيعي عند المشاركة الموسيقية الجماعية بغية الوصول إلى أقصى درجات التألف أو التماثل الصوتي بين صوتي كل من المغنية الفرد ، وبين بقية المشتركات . وتؤكد الملاحظة الميدانية على أن مجرد المحاولة التي تبذلها الفنانات والسوة المشتركات في الغناء من أجل إيجاد التألف بين صوتهن وبين صوت المجموعة ، كانت تساعد كثيرا على إبراز ملامح السياق اللحني ، وتحريده - في نفس الوقت - من التحويرات - التي كثيرا ما تنتج عن الإجهادات الخاصة التي تبذلها بعض المشتركات في الغناء ، بدافع شخصي - غالبا - ما يأتي بصورة عفوية ، ولذلك نكاد هذه الأغاني أن تحلو بشكل ملحوظ من التلوينات أو التلوينات اللحنية المضافة ، حتى الحيليل والزخارف نلدا ما نلدها في صورة صريحة لو ثابتة في الأداء الجماعي وربما - لذلك - كانت تلك الخصيصة من طبيعة هذا النوع الغنائي .

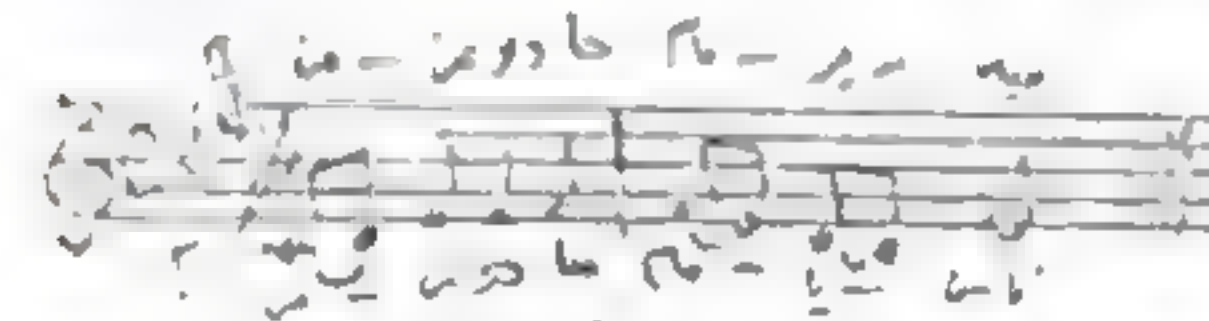
ونذكر أن سمة رئيسية أخرى من سمات التكوين الموسيقي لهذا النوع من الغناء تبدو في الأبعاد الفنية المتقاربة ، فهذا النوع من الأغاني لا يعتمد - عادة - على الفواصل الموسيقية الكبيرة ، وإنما يعتمد على الفواصل أو أبعاد المسافات الصوتية الضيقة ، أو المتقاربة ، التي يتم تبادل أدائها بصورة سريعة إلى حد ما . ولا يمتنى هذا أن موسيقيا أغاني العرس تخلو تماما من الفواصل الكبيرة ، فهناك أمثلة من تلك الأغاني تعتمد تكويناتها اللحنية على الفقرات الصوتية الكبيرة أو الحادة كما يسمونها ، وعلى أية حال يمكن تعيين تلك الفواصل في أمثلة من الأغاني الدائمة بصرف النظر عن شكل ترتيبها داخل مباح اللحن . وهذه المسافات لا يتجاوز - عادة - مسافة الرامة أو الحاسة ، وهي فواصل كبيرة إذا ماقيست بطبيعة التكوينات اللحنية في الموسيقى الشعبية عند غير المحترفين

وتؤدي ألحان أغاني العرس بجزان موسيقي شائي بسيط أورياعي

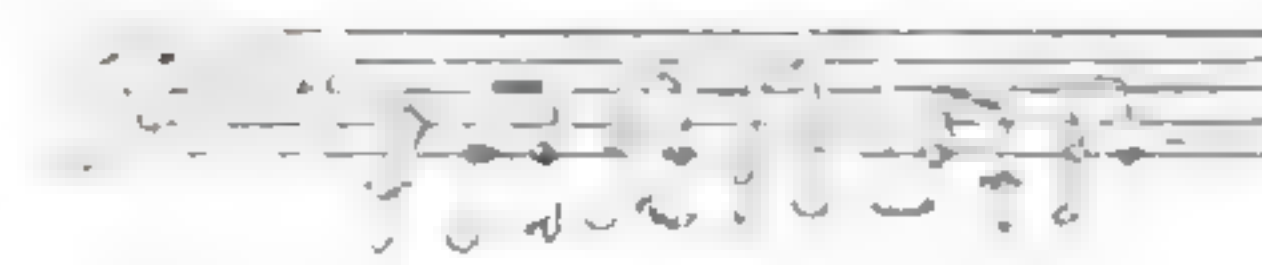


بسيط ، يصاغ في الضرب المعروف بـ « الفلاحي » أو « الحفوف » ، وغالبا ما يستخدم لهذا الغرض الطبلبة المعروفة بـ « الدبكة » ، توقع حد المغنية الفرد ، بينما تصاحبها بقية السيدات الأخريات بالتصفيق بالأكتف ويبنى أن تقدم مثالين لأغاني هذا النوع :

مين عند حمام باناس
مين عند حمام برميه
الذهب لفلانا
والحرير قشاشنا
بناعد الفقير نغنيه



المغنية : باليلة بيضة يا قصب
المجموعة : باليلة بيضة يا قصب
المغنية : جابوا الخللخال على قدما
راحت تفرح أختها
بصر العريس وقال لها :
تسلم عيون اللي انخطب
المجموعة : باليلة بيضة يا قصب
الخ ...



٣ - البكائيات :

البكائيات نوع غنائي شعبي يؤدي عند الوفاة ، وخاصة وفاة البالغين والأشخاص المهمين بالنسبة لأسرهم ، وقد يؤدي أيضا بمناسبة ذكراهم

أو زيارة قبورهم . لكن أكثر الحالات التي يصاحبها غناء البكائيات هي الحالات التي تشمل المراحل الطقسية التي تتطلبها مراسيم الحزن عند الوفاة .

وقد تبدأ تلك المراحل منذ أن يلفظ الشخص أنفاسه الأخيرة ، وحتى يشيع جسده إلى مثواه الأخير . بل إنها قد تبدأ في حالات توقع الوفاة نتيجة المرض الشديد .

ويحاطب ذلك ، تتضمن الثقافة الشعبية مناسبات متنوعة تهيم مجالا لأداء منظومات غنائية تعبر عن الحزن وسوء الحظ ، والشكوى من الزمان ، لكن البكائيات - مع ذلك - هرفت مرتبطة بالوفاة أكثر من ارتباطها بغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وبعد ارتباطها بحالات الوفاة أصلا بل موفلا في القدم .

والمعروف أن غناء البكائيات - في المجتمع الشامي - قاصر على النساء في كل مراحله ، وفي كل مناسباته ، وقد عرفت الثقافة الشعبية محترفات في أداء البكائيات توارثته ، كمهنة ، جيلا إثر جيل ، غير أن أداء البكائيات ليس وفقاً على المحترفات فقط ، وإنما هناك من النساء - غير المحترفات من يقمن بأدائه عند حدوث الوفاة ، وفي مناسبات الحزن طوال أيام الحاتم إلى أن ينفض الجميع ، إلا من قريبات الميت ، ولكنهن يعاودن الاجتماع كل أسبوع ، ثم كل موسم أو كل عيد أو مناسبة ، وحين يجتمعن يحين اجتماعهن بالمعبد إلى أن تغل الاجتماعات بالتدريج حتى تنتهي .

وثمة ملاحظة تستوجب الذكر ، وهي أن الرجال ، وإن كانوا لا يمدحون مثل النساء ، ولا يشاركون في أداء التعديد ، إلا أنهم يساهمون بقدر من الأداء الموسيقي في مرحلة من المراحل الطقسية التي تتضمنها حالة الوفاة وهي المرحلة التي يشيعون فيها جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، حيث يقوم عدد من الفقهاء بأداء منظومات من الشعر ، من برقة البوصيري وغيرها ، وهم يتقدمون مسيرة الجنائز ، بينما يردد - بعدهم - المشيعون المنظومات ذاتها بنفس اللحن الذي يستعمله الفقهاء . وجدير بالذكر أن هذه المهمة يقوم بها الفقهاء مقابل أجر ، وفي حالات عديدة كان المشيعون من أهل الميت يؤدون هذه المنظومات ، ولم يكن الأداء في كل الحالات التي صادفناها متشابها مع أداء الفقهاء المحترفين .

والبكائيات - في عمومها تأتي على شكلين من الأداء . الأول يعرف بالنذب ، وهو الذي يؤدي أثناء تلقى خبر الوفاة ، والإعلان عنها ، وأيضا عند خروج الميت من بيته ، وعند مواراته التراب . وفي الدب يختلط البكاء والنحيب مع أداء ألفاظ موقعة مثل : « يا لهوى » و « يا خراي » ، و « يا مصيتي » و « يا جملي » ... الخ أو مقاطع موقعة مثل : « آحيه عليه » و « أروح أنا وباه » وغيرها .

أما الشكل الثاني في البكائيات فهو التعديد ، ويأتي في غناء

يستم بالأداء الهادي الرزين ، وقد يستمر أداء التعديد أربعون يوما ، وهي فترة الحداد في الرف .

وفيما يتعلق بخصائص الأداء من الناحية الموسيقية ، فإن الأداء المتبع في الشكل الأول منها ، والمعروف ، بالنذب ، يأتي - كما ذكرنا - على شكل تختلط فيه أصوات البكاء والصراخ ، مع أداء ألفاظ ومقاطع لفظية قصيرة تأتي على درجة صوتية واحدة ، تتحدر من مستواها لتستقر على درجة صوتية هابطة .

أما الشكل الثاني من البكائيات ، وهو التعديد ، فيبدأ ببضع مقاطع منظومة ، تتميز بكثرة حروف المد ، حيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها نغمة ، ويسمى هذا المد المنغم بـ « التطويح » . وبعد استهلاك كل فترة يبضع مقطوعات من هذا النوع تعدد النساء بالأداء الخالي من المد .

وغناء التعديد ، غناء فردي - في الغالب - وكل معزبة لابد أن تشترك في أداء « نوبة » أو أكثر من البكاء ، أي أن كل واحدة من المعزبات يجب أن تشارك بغناء منظومات من التعديد وكثيرا ما تتداخل نهاية المقاطع الغنائية - وخاصة المقاطع التي تثير حماسة الحزن - مع أصوات الصراخ والبكاء والنحيب التي تصدرها مجموعة النساء المشاركات ، ومن ثم يتوجه هذا الشعور بالمشاركة إلى تنمية المزاج الموسيقي الخاص بهذه المناسبة ، فيتولد عنه المزيد من شحنات التفاعل في الأداء الفردي فيأخذ كل مراحله المتاحة في النمو ، وبعد ذلك تأخذ المعدادات فترة من الراحة .

والتعديد ليس له ألحان مميزة إنما له تراكيب نغمية ، وأسلوب في الأداء يبرز مزاج موسيقي متنسق مع حالة الحزن ، وربما يأتي التعديد بسبب هذه الطبيعة - خاصا لقاعدة الغناء الحر ، فهو أداء مرتجل للأنغام ، يعتمد - كما ذكرنا - على التداعي الحر في تكوين خطوط نغمية معينة ، لذا فهو تكوين نغمي غير خاضع لموازين موسيقية محددة ، أي أنه ليس محددا بتلك الحقول أو الموازين الموسيقية الموزونة بجزان معلوم . وبذلك تفقد التكوينات النغمية المستعملة في التعديد في الغالب - إلى شكل الجملة ، أو العبارة اللحنية المميزة ، فلك أن أسلوب الارتجال الذي تعتمد عليه المعدادة ينحصر في عملية الصمود بدرجات الصوت ، والهبوط بها في حدود المسافات أو الفواصل الثانية أو الثالثة ، أو الرابعة في أحوال قليلة . ونلاحظ أن الحركة الصوتية التي تتم خلال أبعاد هذه الفواصل لا تؤدي - عادة - إلى توضيح نوع المقام الموسيقي المصاغ عليه الفكرة النغمية مما أدى إلى إكساب غناء التعديد خصيصة اللامقامية في البناء الموسيقي وقد يشد قليلا شكل الفكرة اللحنية المستعملة في أداء التعديد فيلوا أننا أمام لحن ذي شخصية واضحة ، لكن غالبا ما يكون مثل هذا الوضوح خاصا ، بالحن مستعارة من أشكال غنائية أخرى ، فهذا النوع من الغناء يرتبط أساسا بحالة الحزن فلا يستوعب المزاج الغنائي - في هذه الحالة أفكارا نغمية متقنة الشكل ، وإنما ما يحدث ، عادة ، أن يكفى

ثانيا : الموسيقى المرتبطة بالحرف والاعمال المهنية المختلفة

١ - الموسيقى المرتبطة بالأعمال الزراعية .

- ★ الأغاني التي تؤدي على المحراث .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الساقية .
- ★ الأغاني التي تؤدي على العمود (الشادوف) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الطمبورة .
- ★ أغاني دق الجيخ (فصل حبوب الأذرة عن عيدانها وع كيزانها) .
- ★ الأغاني التي تؤدي خلال زراعة أوجنى بعض المحاصيل الزراعية (مثل القطن ، القصب ، الفول .. الخ) .
- ★ الأغاني التي تؤدي على الرحا .
- ★ الأغاني التي تؤدي للفريل .
- ★ الأغاني التي تؤدي أثناء إعداد الخبز .

٢ - الأغاني المرتبطة بصيد الأسماك :

- ★ الحدودو (الحداء)
- ★ شد اللهجة .

٣ - الأغاني المرتبطة بالملاحة النهرية .

- ٤ - الأغاني المرتبطة بأعمال الحفر والجبر والسحب .
- ٥ - الأغاني المرتبطة بأعمال البناء .
- ٦ - الأغاني المرتبطة بالابل والدواب (الحداء) .
- ٧ - الأغاني المرتبطة بعمل التراحيل (أغاني الفر والحنين إلى الأوطان) .
- ٨ - الأغاني المرتبطة بالباعة المتجولين .
- ٩ - النداءات والمصباحات التي تؤدي خلال أداء بعض الأعمال .

ثالثا : موسيقا المحترفين :

١ - الموالي :

- ★ الموالي القصير ، البلدي ، الصعيدي ، البسابي ، الموالي الطويل « القصص » .

٢ - المدائح :

- ★ المدائح النبوية وقصص الأولياء

٣ - التواشيح الدينية والابتهالات وما شابه ذلك .

٤ - السير والملاحم

بالشعور بالشجن المتوارث الذي غالبا ما يتولد من أداء الفواصل الموسيقية الضيقة وخاصة إذا ما احتوت تلك الفواصل الأبعاد المعروفة في موسيقا الشرق العربية ولذلك تملق المعددة بنغمة سهلة مريحة يجرى الصعود والهبوط بدرجاتها على نحو يحفظ وقار المناسبة . وربما هذا ما جعل التكوينات اللحنية للتعديد تخلص من الحركة الصوتية السريعة ، كما أننا لا نجد لها محلاة أو مزخرفة عادة كما هو الحال في أغاني المناسبات الأخرى . وإذا وجدت قفزات أو فواصل صوتية في موسيقا التعديد فهي قفزات ، أو فواصل عارضة ، ربما جاءت لتأكيد مقطع ما في الكلمة بصوت حاد . وقد يأتي صوت البكاء والحب على شكل ضغوط إيقاعية بأصوات حادة ، لكن ذلك - على كل حال - خارج نطاق البناء الموسيقي للتعديد .

أما قائمة الأنواع الموسيقية الأخرى - التي تتردد خارج نطاق المناسبات الاجتماعية الرئيسية ، أي خارج التقسيم المنيع في دورة الحياة - فتشمل على الموسيقا التي تؤدي للسر ، والموسيقا التي تؤدي في المناسبات الدينية والموسيقا المرتبطة بالحرف والأعمال المختلفة . بالإضافة إلى موسيقا المحترفين ، وفيما يلي بيان بقائمة الأنواع الموسيقية التي تشمل عليها الموضوعات المقدمة :

أولا : الموسيقا حسب منسبة الاداء :

١ - السر

- ★ الموالي
- ★ أغاني السمية ، وأغاني الطنبورة
- ★ أغاني الضمة
- ★ أغاني الصبة
- ★ أغاني الرقص (أبو عاجة ، الجنزير ، الفراوى ، المربع ، هولى هولى ، النراشاد ، الكاروج ، الدحية ، السامر ، الريلة ، الشبوة ، المجردة ، أغاني الملم (الفتيوة البرمة السبوة) .

٢ - المناسبات الدينية :

- ★ أغاني توديع واستقبال الحجاج
- ★ الإنشاد في حضرات الذكر
- ★ تجويد القرآن
- ★ التراتيل الكنسية والقداسات التي تؤدي في مناسبة الأعياد .
- ★ الأغاني التي تؤدي بمناسبة الذهاب للقدس (التقديس عند المسيحيين) .
- ★ الموسيقا المصاحبة لزفات ودورات الطرق الصوفية في الموالد والمناسبات الدينية المختلفة .

- ٥ - المواوية
- ٦ - أغاني الزار
- ٧ - أغاني العوالم والغوازي
- ٨ - التعديد على الطار (للندابات المحترفات)
- ٩ - تجويد القرآن
- ١٠ - موسيقا الأراجوز (القره كوز)
- ١١ - موسيقا خيال الظل
- ١٢ - أغاني القرداتي
- ١٣ - أغاني المضحكين (الأدبائية وما شابههم) .
- ١٤ - أغاني الشحاذين
- ١٥ - موسيقا المزمار

رابعا : الآلات الموسيقية والأدوات المستخدمة في الموسيقا الشعبية :

١ - الآلات الوترية :

- ★ السمية والطنبورة
- ★ الربابة
- ★ الجنبرة السبوة

٢ - آلات النفخ :

- ★ السلامية (يوجد منها مقاسات مختلفة ، يستخدم منها المقاسات التي تناسب مع ظروف الأداء) .
- ★ الأرغول وفصيلته (آلات مختلفة الأحجام من الأرغول ، ومتنوعة في شكلها إلى حد ما) .
- ★ المزمار وفصيلته (توجد منه مقاسات مختلفة الأحجام) .

٣ - آلات النقر والتوقيع :

- ★ الدريكة
- ★ الدفوف بأحجامها المختلفة
- ★ الطبل الكبير (المستخدم عند الطرق الصوفية)
- ★ الطبل البلدي (المصاحب للمزمار)
- ★ النقارات (طبل الجمال)
- ★ البازة (طبل المسحر)
- ★ الكاسات
- ★ المثلث

٤ - وهناك وسائل أخرى للتوقيع وأحداث الصوت للأغراض الموسيقية مثل :

- ★ النقر على الزجاجات الفارغة
- ★ طرق الملاقي المعدنية ببعضها البعض

- ★ التوقيع على المناشد والكراس وما شابه ذلك
- ★ النقر على عصا معدنية بحجم صلب
- ★ أحداث الصغير بالقم
- ★ التصفيق بالأكف والبق بالقدم على الأرض .
- ★ فرقة الأصابع عند النساء .

والواقع أن هذه القائمة لم تحظ بالتقديم الوافي من قبل المهتمين بموضوع الموسيقا الشعبية ، وهي حقا جديرة بأن تقدم تقديمها واضحا ووافيا . وبطبيعة الحال نحن بدورنا لا نستطيع أن نقدمها - في هذا المقام تقديمها مناسباً - في كل ما تضمنته هذه الأنواع من سمات وخصائص لكننا نكتفي هنا بعرض نوعين منها ، الأول الأغاني المرتبطة بالعمل ، لأنها شكل أساسي بين أشكال الغناء الشعبي والثاني الموالي باعتباره أكثر الأشكال الموسيقية الشعبية ذبوعا عند المحترفين وغير المحترفين .

أولا : الأغاني المرتبطة بالعمل

ترتبط أغاني هذا النوع بكثير من أنواع العمل ، وخاصة الأعمال اليدوية ، وتندرج موضوعات الغناء - عادة - حول مشاق العمل الذي يؤدي ، وقد تندرج حول موضوعات تناقض إجهاد العمل كتصوير الراحة والتفرج ، أو لعمل التفرج في جمال الحية ، أو التفتي بفقرات من بعض السير ، أو إنشاد مقاطع يستلح فيها الرسول ﷺ .

وتتكون أغاني العمل من الناحية الشعرية من مقاطع تقتصر على أبيات محدودة في موضوع ما ، ثم تتبعها أبيات في موضوع آخر ، كما تعتمد على التكرار ، والتداعي الحر للمؤدي الفرد الذي يقود المجموعة والذي يتم الغناء من خلاله وتردد من بعده المجموعة نفس العبارة أو المقطع في الغالب .

أما إيقاع الأداء فيرتبط أساسا بنوع الحركة الجسدية التي تحدث نتيجة العمل ، واختلاف نوع هذه الحركة في كثير من الأعمال ، يكون - عادة - من حيث السرعة والبطء ، فأغلب الأعمال اليدوية - وخاصة الأعمال ذات التوقيع الثابت الرتيب - قد تسبب نوعا من التراخي أو تقلل من حماس المشغلين ، حيث يستطيع قائد المجموعة أن يضبط إيقاع العمل بإخضاعه لسرعة الوحدات الإيقاعية الغنائية .

أما عن نوع الموازين التي يأتي عليها التوقيع فإنها دائما ما تأتي في ميزان واحد ثنائي ، أو رباعي بسيط . كما تأتي التراكيب اللحنية لأغاني العمل مشتملة على فواصل موسيقية ضيقة ، وهي عادة ما تخلص من عناصر بناء الجملة اللحنية أو العبارة اللحنية الكاملتين ، فتأتي تلك التراكيب في شكل مقاطع قصيرة ومتكررة ومتصلة . كما أن درجاتها الموسيقية لا تتجاوز - عادة - الدرجة الثالثة الكبيرة الموسيقية بالنسبة للدرجة الأساس ، ونادرا ما يشتمل التكوين على الدرجة الرابعة بالنسبة للدرجة الأساس (أي الجنس الرباعي) .

والى جانب الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الوحدات الإيقاعية

المحرفة هناك أغنيات أخرى تؤدي خلال أعمال ذات طبيعة إيقاعية حرة ، كالتي تصاحب عملية جنى محصول القطن ، وأعمال الحرث والتي تؤدي أثناء العمل على الساقية والشادوف والرحا ، وكلها أغاني ذات شكل موسيقي واحد ، وإن اختلفت فيما تأتي به من مضمون أدبي . . وأداء هذا الشكل الغنائي يكون أداءً فردياً وإن كان هناك بعض الأغاني يشارك في أدائها أكثر من مؤد أثناء العمل ، غير أن هذا النوع من المشاركة لا يؤثر كثيراً في طبيعة أداء هذه الأغاني . فالمشاركة هنا لا تأتي من تقسيم الأغنية بحيث يؤدي كل فرد جزءاً منها ، وإنما هي مشاركة متمثلة في وحدة المزاج الموسيقي ، وفي تناوب الأداء ، حيث يؤدي كل فرد مقطعاً من عندها متسقاً في أنغامه مع ما يؤديه الآخرون من مقاطع .

والأداء في هذا النوع من الغناء يكون أداء حراً لا يخضع لأية موازين موسيقية محددة ، ذلك أن العمل على الشادوف ، أو الساقية ، أو النروج أو الرحا . . الخ ليس من الأعمال التي تفرض طبيعة إيقاعية منظمة الضغوط والسكتات ، بخلاف - مثلاً - الحال في أعمال الجر والشد والسحب وأعمال البناء وما شابه ذلك ، لذا فإن أسلوب الأداء الموسيقي المناسب لهذا النوع من العمل هو الذي يأتي بما يتداعى في ذهن المؤدى من خواطر لحنية ، حيث يسرع ويبطئ في تعاقب الدرجات الصوتية التي تتألف منها تلك الألحان ، ويعد ويقصر في مقاطعها ، ويتحكم في طريقة سيرها . . الخ ، حتى في حالة المشاركة - التي أشربنا إليها - فإن الأداء يأتي متأخراً بتلك الطبيعة الإيقاعية ، وإن كانت هذه المشاركة تؤدي - أحياناً - إلى إضافة المزيد من التكوينات اللحنية المرتجلة . والملاحظ أن الطبيعة الإيقاعية لمثل هذه الأعمال لا تلزم المصنف - في كل الأحوال باتباع نظام معين في التوقيع لوفى وزن الألحان ، فقد نجد أغاني أخرى تؤدي - خلال هذه الأعمال - بتوقيع منظم وموزون . فالقاعدة هنا أن مصادر التوقيع المنظم ، والموزون تفرض نوعاً من الألحان الملزم باتباع تلك الوحدات لومجاراتها بتصرفات موسيقية مناسبة وهذا هو الحال في الأغاني المرتبطة بالأعمال ذات الإيقاع الموزون . ولا يصح في مثل هذه الحالة أن يؤدي غناء يكون غير متصل (بصورة أو بآخر) ، بذلك الإيقاع الموزون . في حين يصح أن يؤدي غناء موزون أو غير موزون في حالة غياب المصادر الإيقاعية الضابطة ، أو في حالة انتهاء تأثيرها ، لذلك فإننا نلاحظ أن هذا النوع من الأعمال (الأعمال ذات الإيقاع الحر) تؤدي خلاله أغاني موقعة وموزونة بيزان محدد ، وتؤدي أيضاً خلاله أغاني ذات طبيعة إيقاعية حرة كالمواويل وما شابهها .

ونوع من أغاني العمل يختلف عما سبق ذكره ، فهو لا يؤدي أثناء العمل - من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يستخدم في أدائه الأساليب الداعمة في الأنواع الغنائية الأخرى . وهو الغناء الذي يؤديه الصيادون في قوارب الصيد أثناء توجيههم بالقوارب إلى الأماكن التي سيلقون فيها شباكهم ، ويكفون عن الغناء مع بداية إنشغالهم بعملية

الصيد التي قد تستغرق طوال الليل ، ويعاودون الغناء بعد عملية الصيد وخاصة أثناء عودتهم إلى الشاطئ . وهذا النوع من الغناء يؤدي في مقاطع لحنية ، بل في جعل لحنية مميزة من ناحية التكوين بالقياس إلى موسيقيا أغاني العمل عامة . كما تؤدي في ميزان بسيط ، بتوقيع رشيق مرح . ويحدث الصيادون هذا التوقيع باستخدام أدوات الصيد أو بعض الأجسام الصلبة المتواجدة لديهم على متن القارب . وقد شاهدنا الصيادين - في بحيرة قارون . يستخدمون « فلنكة » (قضيب) من المعدن معلق بها حلقات معدنية ويدقون بها على إحدى جانبي القارب ، فتحدث « شخللة » موقعة بينما يلقى واحد من الصيادين ، بكعب رجله - دقات متعاقبة على سطح القارب (في مؤخرة القارب فيحدث دقات غليظة الصوت يستخدمونها كوحدة رئيسية ضابطة لإيقاع الغناء ، كما يعقب كل دقة من تلك الدقات الرئيسية ، دقة أخرى أقل منها غلظة يحدثها صياد ثالث بواسطة عصا يسكها بيده . بينما يشارا بقية الرجال بالتصفيق الجماعي الموقع . وعلى ذلك التركيب الإيقاعي يأتي صوت المصنف . وهذا النوع من الغناء - كما هو واضح لا يستند وحداته الإيقاعية من حركة العمل ، فهو لا يحدث في العمل ، وإنما يحدث قبله وبعده فقط ، يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الغناء يختلف في أسلوبه وتركيبه اللحنية عما يؤديه الصياد عامة . وربما كان هذا التوقيع والنظام المستخدم لأحداثه غير مستخدم من قبل في مصاحبة هذه الألحان (خاصة وأن أغلب هذه الألحان ونصوصها الأدبية ، تخص أغاني تؤدي في مناسبات أخرى) فالذائع أغاني الصيادين ، هو ذلك النوع المتميز المعروف بـ « الحدو » والذي يؤدي دائماً أثناء عملية سحب الشباك من البحر . لذا قد يكون التوقيع المصاحب للغناء المستخدم في بحيرة قارون متأثراً بعملية الضوضاء أو الجلبة التي يحدثها الصيادون - أحياناً - لغرض دفع الأسماك في الماء في اتجاه شباكهم بعد أن نظمت طريقة الأداء إلى توقيع موزون يصلح لمصاحبة الغناء .

إلى جانب تلك القائمة يوجد نوع آخر من الأداء الموسيقي يؤديه الباعة المتجولون ، يستندون فيه بضائهم ويعلمون فيه عن أسعارها . . الخ وقد نجد من هذا الأداء مقاطع لحنية بلا مدلول أدبي ، أي أنه مجرد صياح منغم . وعلى الرغم من أن تلك المقاطع النغمية كثيرة ومتنوعة إلا أن أغلبها يتمنى إلى شكل واحد محدد لارتباطها بأنواع من الأعمال ذات طبيعة إيقاعية متشابهة ، إذ أن طبيعة هذا النوع من الأعمال لا تفرض توقيعاً معيناً في الحركة . لكن - مع ذلك - هناك في قائمة النداءات لون من الأداء يصاحبه توقيع موزون بل إن بعض الباعة يستخدمون « الدبكة » في إحداث التوقيع ، مثل بائني عرائس الأطفال المصنوعة من المصيص ، وبائني الداندرما وغيرهم وقد نجد أشخاصاً يسحبون ماشية ويطوفون بها في الطرقات ، ينفون بمصاحبة الطبل ، وهم يعلمون - في غنائهم - عن موعد ذبح هذه الماشية .

وتخضع هذه النداءات - في تكويناتها النغمية ، إلى خصيصة

الارتجال ، والحرية المطلقة في تحديد التوقيع ، وأيضاً في تحديد مستوى حدة الصوت وقوته . والعادة أن تأتي النداءات في الطبقات الحادة لأصوات الباعة .

ثانياً : الموال :

أجمع كثير من الدراسات على أن الموال لون من ألوان التعبير الشعبي ، تغطي موضوعاته مواقف كثيرة ، ضمنها ما هو غزلي ، وما يندرج حول الحكمة ، أو حول المناسبات الوطنية وغيرها . وقد صنف الباحثون الموال - وخاصة فيما يرتبط ببناؤه - بالنظر مرة إلى موضوعاته ، ومرة بالنظر إلى شكله ، كما لاحظوا بروز شكل من أشكال الموال يطلق عليه الموال القصصي . يتميز بأنه يحكى قصة ما معتمداً على السرد والحوار ، لتصوير أحداث القصة وشخصياتها . غير أن ما يعنينا - هنا - هو الموال - كشكل موسيقي في المقام الأول . فالموال مثل غيره من الأشكال الموسيقية والتقليدية ترتبط بنبتة الأساسية بعدد من الخصائص الموسيقية التي تعطي لهذه البنية تميزاً وسط أنواع الغناء الأخرى ، هذه الخصائص هي :

أ - الحرية والارتجال في الأداء :

فالموال دائماً يؤدي أداءً فردياً ، ومن ثم تتولد مقاطعه اللحنية من وحى اللحظة ، كما أنها تخضع للمزاج الموسيقي للمؤدى ، فجدد يختار ويضيف ما شاء من النغم إلى مقاطع وكلمات النص الشعري الذي يتغنى به .

ب - السيلقي اللحني للنص الواحد غير ثابت :

إذ تتوقف كيفية صياغة موسيقيا الموال على مقدرة المؤدى في طريقة إخراج محفوظه اللحني ، وكذلك إرتجالات اللحظة ، وتطويعها للتعبير عن الموقف الغنائي . والواقع أن إرتباط الأداء بذاتية المؤدى - على هذا النحو - يجعل التعبير بالموسيقيا مرتبطاً بإرتباطاً وثيقاً بحالته النفسية والمزاجية لحظة الأداء ، ولذلك نجد اختلافات ملحوظة في الأداء لموال واحد لمؤدين مختلفين ، بل إن هذا الاختلاف ، أو التفاوت في طرق الأداء ، وذلك شكل الألحان - يحدث من مؤد واحد لنفس النص في ظرفين مختلفين . والأكثر من ذلك أن هذا الاختلاف يظل سمة واضحة ، إذا ما طلب من المؤدى أن يعيد أداء الموال مرة ثانية أو ثالثة . . وهكذا .

ج - عدم تقيد الموال بتوقيع موزون :

لا يتقيد الأداء الموسيقي للموال بوحدة إيقاعية منتظمة حتى ولو كان يؤدي بمصاحبة أنغام موقعة - صادرة من الآلات الموسيقية أو غيرها من أدوات التوقيع - فضغوط الوحدات الإيقاعية في التكوينات اللحنية للموال ، ليست في كل الأحوال متفقة في توقيت حدوثها مع توقيت حدوث ضغوط الوحدات الإيقاعية للأنغام المصاحبة - والصادرة من الآلات - حيث تعتبر الأخيرة بالنسبة لأداء المصنف - أصواتاً مصاحبة ، أو غرشاً ، وبذلك يصبح السياق اللحني حراً ، غير متقيد ، لا يحكمه في الحركة غير مزاج المصنف وشعوره بالجوانب النفس للأنغام . كما تؤدي - المصاحبة الآلية إلى تعميق هذا الشعور ، وخاصة عند

المحترفين ، حيث يحرص العازفون على ترجمة إشارات المصنف وإيماءاته إلى الأفكار الموسيقية التي يريدونها .

د - شكل الجملة اللحنية غير ثابت :

نلاحظ أن الجملة اللحنية في الموال غير محددة من ناحية الشكل ، وإن كانت تبدو - أحياناً - أنها واضحة الملامح ، إلا أن هذه الملامح سرعان ما تختفي نتيجة التحويرات والتلونيات الكثيرة التي ينسج بها أسلوب الأداء .

هـ - النص الشعري للموال قد يكون غير موزون :

وهذه الخصيصة في الموال تجعله لا يرتبط إرتباطاً حتمياً بأوزان الشعر المعروفة لدرجة الدوران في إطار بحر واحد كالسبب مثلاً كما يلعب البعض ، بل أكثر من ذلك نجد أن طبيعة الارتجال في أداء الموال - وخاصة عند المحترفين - قد تدفع المصنف ، أحياناً ، إلى إرتجال عبارات ثرية - يجربها المصنف ملحناً - داخل الإطار الموسيقي الذي درج عليه في غنائه دون أن يؤثر هذا الشر - المفترق إلى الوزن الشعري - في الناحية الموسيقية ، إذ لا ينبع أساساً من سلامة الوزن بقدر ما ينبع من كيفية الصياغة اللحنية التي تغطي النواقص الإيقاعية التي تعترض بعض صياغات النص المرتجل .

و - كثرة التلونيات المقامية في أداء الموال :

على الرغم من أن أسلوب أداء الموال عليه طابع الإستغراق في أنغام الجنس الأول من المقام (جنس الجزع) عند غير المحترفين ، إلا أن تجاوزاً لهذه المساحة الصوتية يعد سمة لأداء الموال عند المحترفين . فقد تجاوزوا المحترفون كل درجات المقام بجنس (الجزع والفرع) ، إلى درجات الجواب في الديوان الثاني للمقام المصاغ عليه الألحان . وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة - ومع زيادة وإنتشار أعداد محترفي أداء الموال - أن الموال قد حظي بقدر كبير من الإهتمام ، فقد برع في أدائه كثير من الفنانين الشعبيين ، فاثروا جملة وأفكاره اللحنية ، كما اصطالحوا - في أدائه - الآلات الموسيقية الشعبية المتنوعة ، وأصبح للموال - عند المحترفين - مجالات للتجويد تظهر قدرات المعنى الصوتية والموسيقية - من ناحية ، ومن ناحية أخرى أصبحت هذه الإمكانيات تقدر وتطرب للبراعات التي تتم في ، ومن ثم فقد اتسعت المجالات والمواقف التي يؤدي فيها الموال ، فصرنا نجده لا يؤدي كقفرة مستقلة - فحسب - وإنما أصبح من الصور الشائعة الآن - لأداء الأغنية - أن يسبقها المصنف بموال ، أو أكثر وإن يتقل لأداء الموال أثناء أداء الأغنية وفق حالة الإنسجام بالأنغام التي يمر بها ويعانينا ، أو وفق تقديره لقابلية المستمعين .

يبقى أن نؤكد أن الموال ما زال في حاجة إلى مزيد من الجهد والدرس الجاد الذي يكشف عن تلك العلاقة بين الشكل الشعري بالموال ، وبين هذا الشكل الغنائي المعروف بنفس الاسم . ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن هناك لونا من الموسيقيا تؤدي على الآلات الموسيقية أداء منفرداً معروفة باسم « التقاسيم » يعتمد بناؤها الموسيقي على الخصائص التي يعتمد عليها البناء الموسيقي للموال ، فهل إذا

الرقص الشعبي في مصر

بقلم : سمير جابر

وهي في الوقت نفسه ، تدرس مصاحبة لدراسة الطقوس والمعتقدات التي تعد أساس هذه الرقصات ، وينطق هذا على دراسة سائر الرقصات الشعبية المصاحبة لمسابقات دينية وإجماعية .

وبالعودة إلى جذور الرقص الشعبي المصري ، نجد أنها تمتد إلى جذور فرعونية ، وجذور قبطية ، وجذور عربية إسلامية .

هذه الجذور محتمة أفرزت لنا - عبر تاريخ طويل - أفرعاً تحمل الصفات الوراثية لها ، وهذه الأفرع أثمرت بدورها كما هائلاً متنوعاً من الإبداع الحركي المتداخل في بعضه بلا تنافر ، بل بتناسق وتآلف عذب ، يرقى إلى عراقة هذا الشعب الساكن وادي النيل منذ أزمنة سحيقة .

الرقصات الشعبية في النوبة

سكن النوبيون بلاد النوبة منذ عصر ما قبل الأسرات المصرية القديمة وخلال هذه الحقبة التاريخية الطويلة تعرضوا لكثير من المؤثرات الأجنبية التي عدلت من أنماط حياتهم إلى أن استقرت على ما هو عليه الآن .

وينقسم النوبيون إلى خمس مجموعات ، أو قبائل تتوزع جغرافياً من الجنوب إلى الشمال على النحو التالي :
الدناقلة - المحسن - الكوت - الفادجا - الكنوز - Kanauz - Fadija - Sokkot - Mahiss - Donakela .

الرقص الشعبي في مصر شريحة عريضة من الثقافة الشعبية العامة للشعب المصري ، وهناك علاقة نامية وجلية وحاضرة بينه وبين سائر أشكال الثقافة الأخرى ، هذا ما يشير إليه العمل الميداني ، والبحث اللصيق بالجماعات الشعبية .

ويتميز الرقص الشعبي بصفة عامة بأن له شكلاً مرئياً ومضموناً غير مرئي ، ومعنى آخر فإن للرقص الشعبي مظهراً ومخبراً (أي راق) ، ويقدر ما للمظهر من متعة وطرافة بقدر ما للمخبر من عمق ثقافي يجز الباحث إليه ، ليسر أغواره .

لهذا فإننا ندرس رقصات مصر الشعبية لا من خلال كونها فنوناً حركية فحسب ، بل من خلال ربطها بالجماعات الشعبية التي أبدعتها وربطها بعادات وتقاليد تلك الجماعات .

فالرقص الشعبي يدرس إذن فنياً ووظيفياً ، فهو يدرس فنياً من حيث هو نمط الإبداع الحركي ، وهو يدرس وظيفياً من حيث علاقة كل رقصة على حدة بالوظيفة التي تؤديها في حياة الجماعة ، فالفنون الحركية المصاحبة لحفلات الذكر على سبيل المثال ، تدرس فنياً .

و«السب» ، «الكبير» ، وحجم ثالث متوسط يعرف به «الشلية» والمزمار من آلات النفخ المركبة أي التي تتركب من أجزاء تدخل في تكوين الهيئة وتؤثر في نفس الوقت في طبيعة الصوت

ويستخدم المزمار في مصاحبة الرقص عادة ، وفي حالات قليلة يصاحب الغناء ، وخاصة الحزم المتوسط من الآلة .

الآلات الوترية :

١ - السمية :

تتكون من صندوق مجوف يأخذ شكل الطبق مصنوع من النحاس ومشدود عليه جلد رقيق ، وفي جانبي الصندوق المجوف يمتد عمودان من الخشب يقطعهما عمود ثالث تشد عليه الأوتار بواسطة ملاوي خشبي (مفاتيح) والسمية ذات خمسة أوتار حرة ، أي أن كل وتر يصد صوتاً واحداً فقط .

وتستخدم السمية في مصاحبة الرقص والغناء .

٢ - الطنبورة :

يبدو أنها أصل السمية ، فالاختلاف بينهما يأتي في طريقة تشد الأوتار ، فالطنبورة تشد أوتارها إلى حلقات من القماش مثبتة في العمود الأمامي المواجه للصوت . كما أن هناك اختلافاً بين الدرجات الصوتية التي تسرى عليها أوتار الآتين .

وتستخدم الطنبورة عادة في مصاحبة الغناء .

٣ - الربابة :

والربابة أيضاً من الآلات المركبة ، ففيها توصل مجموعة من الأجزاء ببعضها البعض لتكوين الهيئة التي تعرف بها الربابة . فهي تتكون من الساعد وهو عمود من الخشب مركب بطرفه العلوي مفتاحاً لشد الأوتار . ومن الجهة الأخرى للساعد - أسفل الصوت - وتشد إلى المفاتيح في الجهة الأخرى . ويخرج الصوت من الربابة بجو قوس على وترها وتستخدم الربابة عادة في مصاحبة الغناء والرقص .

الآلات النفخ والتوقييع :

١ - الدريكة :

أسطوانة فارغة من الفخار ، تبدأ في الاتساع من بعد منتصف طولها تقريباً لتنتهي على شكل جرس ، ويشد على فوهتها الكبيرة رق من جلد المعازير بلصقه بالفخار ، أو يثبته بالخيط على محيط الفوهة .

وتصنع الدريكة في أحجام يتوسطها الحجم الذي بطول ٤٠ سم ويقطر ١٢ سم للفوهة الصغيرة و ٢١ سم للفوهة الكبيرة . كما يصنع من الدريكة حجم يصل إلى ضعف الحجم السابق ويعرف بـ «الدلهة» وتستخدم الدريكة في مصاحبة الرقص والغناء .

ما صاحب هذه التقاسيم الألفاظ والعبارات تغير إسمها وأصبحت موالاً ٢ الأمر يحتاج بحق إلى فحص دقيق .

الآلات الموسيقية الشعبية :

لا يأتي الحديث عن الموسيقى الشعبية دون ذكر آلات الموسيقى . غير أن تناولها - في هذا المقام - لن يتسع إلا للذكر أمثلة نخارها من قائمة الآلات الموسيقية الشعبية ، ونبدأها على النحو التالي :

آلات النفخ :

١ - السلاية :

السلاية من آلات النفخ الرئيسة في الموسيقى الشعبية ، وهي عبارة عن قصبة جوفاء من الغاب تتكون من أربع عقل ، فتح على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . وللسلاية مقاسات مختلفة تصل إلى أربعة وعشرين مقاساً ، ورغم اختلاف أحجامها فإن التكوين الأساسي للهيئة ثابت ، أي إنها في كل المقاسات تظل قصبة جوفاء من الغاب ذات أربع عقل ، وعلى صدرها ستة ثقب في خط مستقيم . يسكنها المعازير يندب وينفخ في فوهتها العلوية بنظام كسر الهواء على حافة الفوهة فيحدث الصوت . ويفتح الثقب وغلقها بأصابع اليد ونظام خاص ، يخرج النغم . وتستخدم السلاية عادة لعزف التقاسيم أو لمصاحبة الغناء والرقص .

٢ - الأرغول :

فصتان من الغاب متلاصقتان ومتوازيتان ، إحداها أقصر من الأخرى ، فتحت على صدرها ستة ثقب في خط مستقيم ، وفي مقدمة القبتين - من أعلى - ركبت ريشتان تحدثان الصوت إذا وضعهما المعازير في فوهة ونفخ .

ويوجد الأرغول في أحجام مختلفة ، ويسمى كل حجم منها باسم رقص ، ورقم (١٢) يطلقه المعازير الشعبي على أصغر أحجام آلة الأرغول ، ورقم (٢٤) يطلق على أكبرها حجماً .

والأرغول من الآلات المركبة ، أي التي تتكون هيئتها من أجزاء متصلة ببعضها البعض . ويمكن تغيير صوت الأرغول - حدة وغلظة - بإضافة عدد من القصبات توصل بالقصبة اليسرى . وتستخدم هذه الآلة في مصاحبة الغناء .

٣ - المزمار :

عبارة عن أنبوبة أسطوانية الشكل ، فتحت على صدرها عدة ثقب تتدرج الأنبوبة في الاتساع ، لتهيئ طرفها بيوق على شكل جرس ، وفي الطرف الضيق للأنبوبة ركبت ريشة مزدوجة صنعت من قصب الغاب .

وتشكيل هيئة الآلة يتم بخرطها من خشب المشمش ، وتصنع الآلة في أحجام تخضع لمقاسات نمطية درج عليها الفنان الشعبي ، وأهم هذه الأحجام ما يعرف بآلة «السب» الصغير و«الأبا الصغير»



وهذا التكوين المتعمد ، وعلى إيقاعات السكونيان
كاش Kounban Kash يبدأ دور الأراجيد .

يتجمع الناس على صوت الدفوف ، حيث تبدأ العائلات تتوافد
إلى مكان العرس الشباب مع الشباب . والفتيات مع الفتيات وكبار
السن مع كبار السن . وتشابك الأيدي مع الأيدي ، وتلاصق
الأكف ، وتتغام الأصوات ، وتتجم في غناء جماعي متبادل بين
المغنين والشباب والفتيات والسيدات .

ومع الحركات الإهتزازية ، البدولية ، تتمايل الصفوف وتهتز ،
فهي تتحرك إلى الأمام ثم تعود بالظهور خلفاً إلى مكانها في حركة
إهتزازية إنتقالية متلاصقة الأكف ، إذ تتحول الصفوف إلى ما يشبه
الخراطيش البشرية . . . وتتحول الأفراد إلى ما يشبه القوالب التي تسعى
لأن تتوازن وتتواضع لتتصنع هذا التكوين البشري المتماسك .

وقد يمتد هذا الشكل إلى ساعات وساعات حتى تتوالد من داخله
أشكال حركية أخرى يسمونها (أولفن أراجيد ، فري أراجيد) . في
هذين الشكلين يكون الإيقاع قد صار أكثر سرعة يعرفونه بإسم
Nagrashadee والحركة أصبحت أكثر إنتعاشاً وحيوية دون
أى تغير في الخطوة الرئيسية .

وبين الحين والآخر تخرج بعض الفتيات من صفوفها (من ثلاث
إلى خمس فتيات) ليرقصن داخل المستطيل الكبير ويؤديين الحركة
الإهتزازية الإنتقالية المدعومة بحركة بدولية من الدراعين أماماً وخلفاً .

وقد يخرج لهن عدد معادل من الشباب الذين يقابلونهن ثم
يفترقون متباعدين إلى نهاية المستطيل ، ويتكرر اللقاء والإفتراق لمرات
عديدة في حوار حركي متناغم بسيط .

ثم يعلو صوت الدفوف ، ويتداخل غناء الشباب ، مع غناء
الفتيات في دعوات غنائية راقصة مرددين « عريس باسطية . . . يا واحد »
وكانه لا هدف للجميع سوى إسعاد العريس . . . فكلمة باسطية تعنى
الإنسباط والفرح .

الكنوز ودور الهوللى

أما عند أولاد العمومة « الكنوز » ، فلأننا نجد السيدات يشتركن
في الرقص في تشكيلات فردية فحسب ، أما بالنسبة للغناء فهن يشاركن
به في تشكيل جماعى وان يكن بصورة أقل من مشاركة سيدات الفاديجا .

ويبدأ دور الهوللى عند الكنوز بصوت « النجارات » ، وهي عبارة
عن طبلتين يصل قطر الأولى حوالى ٦٠ سم وقطر الثانية حوالى
٣٠ سم . ويشد الجلد على قاعلة نحاس نصف دائرية ، وغالباً
ما يكون من جلد الجمال ، ولكل « نجارة » عصا قصيرة للقرع عليها ،
وقد يستقيم دور الهوللى بنقارة واحدة .

وتجلس السيدات في مكان بعيد نسبياً عن مكان الرجال الذين

وتعيش القبائل الثلاث الأولى في النوبة السودانية ، أما الأخيرتان
فتعيشان في النوبة المصرية . وخط التقسيم بينها هو شبة كورسكو-
الدر ، أو بالأحرى أسفين وادى العرب الذى يختلف من كلنا
المحموعين ، وهذا التوزيع كله هو توزيع النوبة القديمة قبل التهجير
« الخريطة »

تمتد منطقة الكنوز من الشلال وأسوان جنوباً حتى الكيلو ١٤٥
عند بلدة المضيق وكانت تضم نحو ١٧ قرية ونجماً ، والكنوز لهم
لهجتهم الخاصة وهي « الماتوك » أو « الماتوكية » .

أما « الفاديجا » وهي نسبة إلى لهجتهم ، فتمتد منطقتهم من
ك ١٨٣ على الحدود السودانية وتضم ١٩ قرية .

الفاديجا ودور الأراجيد (١)

إن دور الرقص عند النوبيين - بشقيه كترى وفاديجا - دور حيوى
ومهم ، فالنوبيون يحشون الرقص في جماعات ، ولا يستهويهم الرقص
المردى ، كما أن المرأة تشترك مع الرجل في رقص الجماعات ، الذى
غالباً ما يؤدي في مناسبات الزواج ، ولا تقتصر هذه المشاركة على
الأداء الحركى بل تشمل الغناء كذلك ، فالرقص والغناء عند النوبيين
استمتاع وامتاع ومشاركة - وهما معاً طقس لا بد أن تتحقق وظيفته .

فبعد الفاديجا ، نجد أن دور الأراجيد ، وهو من أبرز أدوار
الرقص الجماعى عندهم ، يؤدي في مناسبة الإحتفال بالعريس ليلة
زفافه ، وهو يخفى وراءه دوراً وظيفاً مهماً .

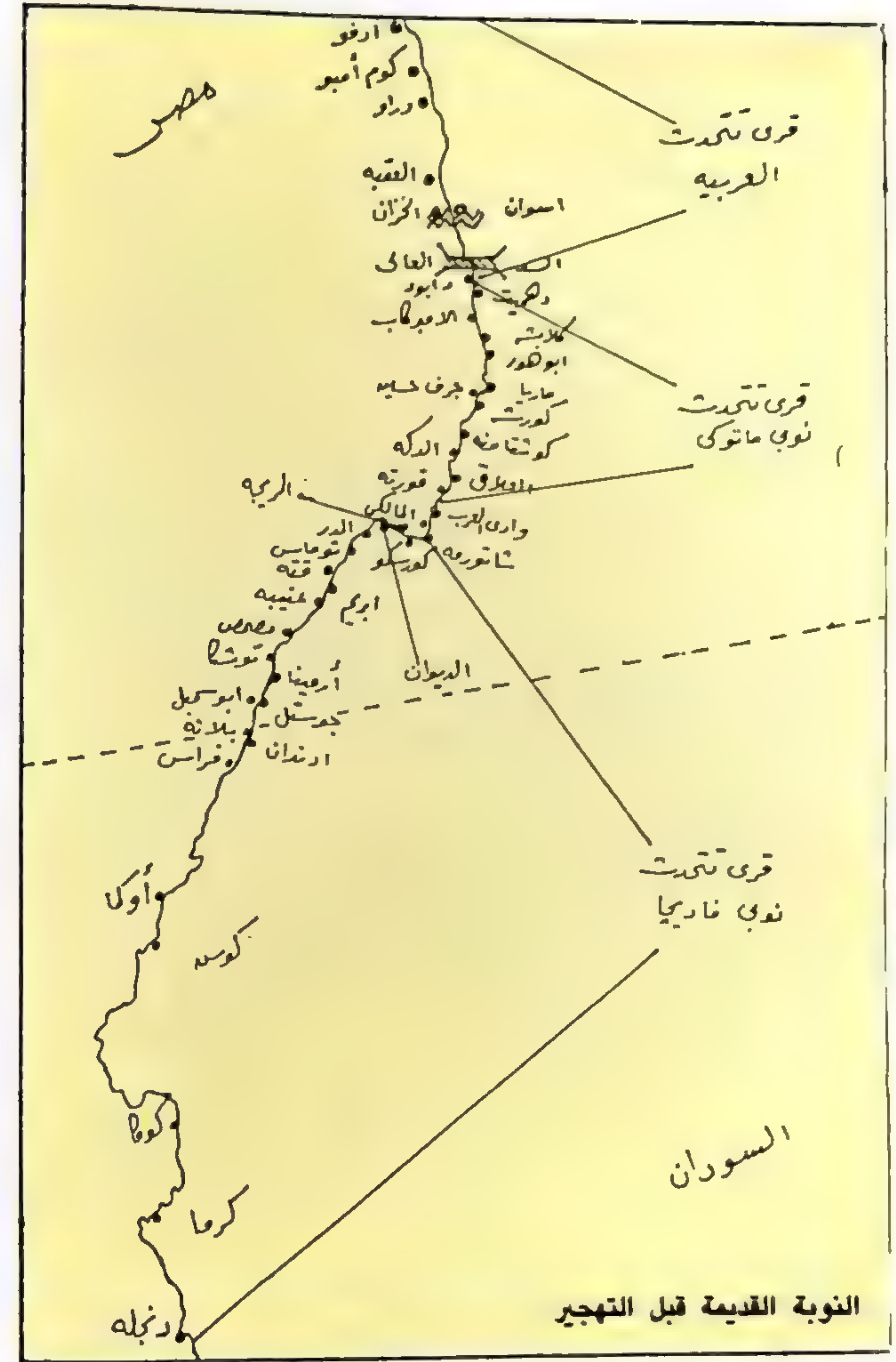
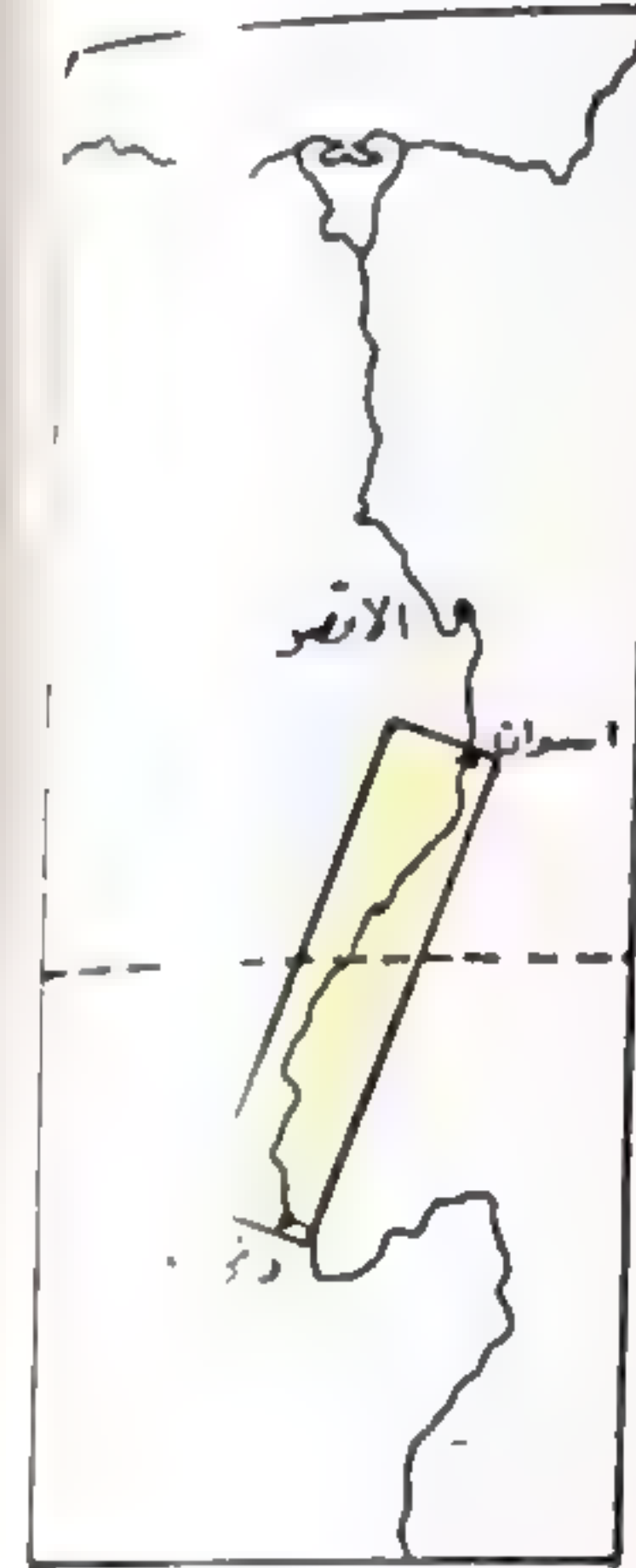
ويمثل التشكيل في هذه الرقصة على النحو التالى :

يقف كل المحضين (شباب - فتيات - دفاة) في شكل
المستطيل ، بحيث يقف الشباب في صف مواجه لصف الفتيات أما في
الصلح الثالث فيقف عازفو « الطيران » أو « الدفاة » أى الدفوف .

وبينما يقف الشباب صفّاً واحداً ، تقف الفتيات والسيدات في
شكل صفوف خلف بعضهم بعضاً مواجهين صف الشباب ، ويكون
ترتيبهم كالاتى : تقف في الصف الأول الفتيات اللاتى لم يتزوجن ،
ثم يليهن الفتيات المتزوجات حديثاً ، ثم السيدات متوسطات العمر -
وهكذا حتى الصف الأخير فتقف فيه المعجئات من النساء .

ويتيح هذا الترتيب الفرصة للشباب أن يتابع بعينه الفتيات غير
المتزوجات ، وعادة تتيج هذه الفرصة من الفرص القليلة للشباب لكي
يتنقن زوجة المستقبل التى تكون قد تزيت بأغلى الحلوى من أجل هذه
المناسبة .

(١) فى عام ١٩٧٨ ، تم تدب الباحث إلى محافظة أسوان للمساعدة في إنشاء
فرقة أسوان للفنون الشعبية - وعلى مدى عامين كاملين قام الباحث برصد هذا الدور
ودرات ميدانياً - وقد شارك الباحث في الندوة العلمية التى أقيمت في أسوان في عام
١٩٨٠ حول الرقص في النوبة (فاديجا وكنوز) .





بصطفون في شكل مستطيل تصدده النحارات ، وهي التي تعلن عن بداية التجمع لدور الهوللي .

ومن إيقاع الكف وإيقاع الفارات ، يقوم الشباب الذين يقفون صفاً واحداً داخل المستطيل ببدء الحركة الوائبة الإنتقالية إلى الأمام ، وهي حركة تشبه الحجل مع الوثب ، ثم العودة بنفس الخطوة إلى الخلف بظهورهم مصطحبين معهم في العودة كل من يدخل إلى المستطيل من السيدات حيث يكون دخول السيدة إلى المستطيل بمثابة نعمة للعروس وللعرس ، ومنهن من تدخل حاملة معها الخور ومنهن من تدخل للرقص أمام صف الشباب .

وتكون حركة السيدة حركة زاحية إنتقالية للأمام مع ميل الرأس والكفين والذراعين والجذع إلى الخلف .

والسيف عند الكنوز من الأدوات الأساسية في دور الهوللي ، فهو يستخدم في اللعب على إيقاع الفارات المتميز ، كما يستخدم أيضاً لفتح المستطيل كلما ضاق بالمشاركين ، ولأعب السيف يتميز بمهارة خاصة في الرقص به ، كما يستخدمونه على نحو طقوس في حماية العروس وطرده الروح الشريرة من المكان .

وقد يستمر الرقص على هذا النحو أحياناً إلى طلوع الفجر ، وعندئذ يأتي دور آلة الطنبورة ، وهي آلة موسيقية ذات صوت ثري متميز ، يصاحبه صوت المصنّى وصوت الأكف المصاحبة لحركات الهوللي .

الجنزير المعقود

لقد جاءت تلك التسمية لدور الجنزير المعقود - على حد قول أحد المشاركين في الرقص - من شكل التماسك بالأيدي ، والتصاق أكاف المؤدين .

وهذا الدور هو أحد أشكال الرقص الغنائي الذي يتشرف في منطقة أسوان ، والأقصر ، واسنا ، وبعد هذا الدور من الأشكال التعبيرية المفضلة لدى أهل المنطقة . . بل هو الشكل الأمثل الذي نصب فيه المشاعر بصورة جماعية فرحة وإبتهاجاً بالمناسبات السارة كالتهنئة في العرس ، أو الترحيب بقدوم الحاج ، وقد تكون بمناسبة سبوح المولود أو ختانه .

والجنزير المعقود من الفنون الحركية الغنائية يشترك في أدواتها كل راغب في المشاركة ، ولهذا فإن الرقصة لا تتحدد بعدد معين ، غير أن واحداً فقط يقوم بالغناء وآخر يضرب على الدف ، وأحياناً يقوم المصنّى بالضرب على الدف في أثناء الغناء ، بينما تؤدي مجموعة الرجال - وهم في هيئة صف - بحركات تمايلية راقصة ، يليها حركات تطويحية من الجذع ، وهم في أثناء ذلك يطلقون بحناجرهم أصوات

ويزداد الأداء جمالاً عندما تدخل فتاة أو سيدة في رى خاص لرقص بمفردها وسطهم وأمامهم .

وتنظم الرقصة إلى قسمين :

(أ) الواو :

وأحياناً يسمون هذا الجزء « المواوية » وفيه تنفث مجموعة الر المشتركين في الرقصة في صف واحد ، أكتافهم متلاصقة ، وأيديهم ممتدة إلى أسفل جانباً ومتشابكة معاً ، وتبدأ الحركة تمايلاً يميناً أو تمايلاً إلى الأمام والخلف ، وفي هذه الأثناء يقوم المشاركون بإصدار صوت قوي أثناء الزفير ، وكأنهم يطلقون لفظ « هيهيه » ، مع نفث صوت الشهيق بشكل واضح .

ويستمر الراقصون في أداء هذا الشكل لفترة قد تطول وقد ثم تحرر الأيدي لتتفرغ للكف ، وهي عبارة عن صفقة واحدة جـ يعقبها دقة بالقدم ، مع استمرار الصوت الصادر من الحناجر في الزفير والشهيق ، وهم يغنون :

يا جميل لك مدة غايب
جوللي ليه السباب
يالبل ..
شاكى ياكى وجلى دايب
فارجت يا أغلى الحباب .. يالبل

وبهذه الكلمات يبدأ الرجال في تغيير الوضع بثني الجذع قليلاً للأمام مع فتح الرجلين قليلاً لتتقدم أقدامهم إلى الأمام ، بينما تكم الركبتان مشيتين بعض الشيء لسهولة أداء الحركة التي يرفعون في القدم الأمامية ليدقوا بها على الأرض ، مع ميل الجذع للأمام ثم إلى الخلف لرفع القدم المستخدمة في الدق ، مع استمرار صدور أصوات الفحيح من حناجرهم ، حيث يعقب الصوت مباشرة تصفيقة واحدة ويستمر هذا التسلسل الحركي المتنوع حتى الجزء الثاني من الرقصة .

(ب) ثروة الكف :

في هذا الجزء تتكشف ضربات الكف ، ويزداد الحماس فيقوى وقع ديب الأقدام على الأرض ، كما يزداد استخدام الدف « الدريكة » لتأكيد الوحدة الإيقاعية وإبرازها ، وتزداد سرعة الحركة للراقصين دعوة

مهم لدخول الراقصة أو « الجمل » كما يسمونها بالمنطقة .
وتضع الراقصة على رأسها شالا ينسدل حتى المقعدة أو أسفل فخذها ، وأحياناً تستخدم بردة سوداء قد تغطي كل جسمها . وهي تؤدي الحركة فاتحة ذراعها جانباً داخل الغطاء ، وتدور حول نفسها مع ثني الحلق قليلاً يميناً ويساراً ، فتبدو كطائر فارداء جناحيه يحاور المؤدين ويداعبهم بخفة ورشاقة .

صورة لرقص الرجل

امانة ياللى شمر ك صبايب (السب)
على فراجك أنا جلى دايب
سالت جالوا : مريوى غايب (ما أريد)
حبى داله أعز الحباب (هذا)

ويستمر المصنّى متغنياً بهذه الكلمات بحرية تامة ، فيلتزم بالأداء الإيقاعي الذي يستمد من ضربات المختلفة الصادرة عن الراقصين ، والمكونة من مزيج عناصرها المختلفة حتى كأننا نرى أمامنا رقصة أو نسمع إيقاعاً راقصاً مرحاً ، تدعّمه دقات الدفوف التي قد يستخدم منها اثنان أو أكثر ، ويضئ المؤدى - عادة - نصاً رباعي الشطرات ومع هذه الكلمات في وصف الحبيب ، وقد تمنى أيضاً وصف المجموعة رداً على المؤدى الفرد الذي الجمل أو السيدة المشاركة ، يزداد حماس المشاركين ، فتشتد مداومة الغناء معتمداً على ما عده من موروث حفظه على مر السنين

رقصات اسمرابية حديثة من فرق الفول الشعب



حبيب جليبي إليه الحكاية

باللي من سابع شكابة

باصنب لوج الشكابة (تكميصة المنصب)

أنا بابكي من نافع بكابة

يامالك فزادى ..

حبك كواتى ..

دى الحلوة خرجت ..

باما بكره نسح

بالمعروف

تعالى وشوف

ع المكشوف

وبعد نشوف

كما أن هناك أدوارا معروفة لديهم مثل دور « نحي العمام » من الأدوار الطويلة قد يستغرق أداؤه في دور الضمة وقتا طويلا

وفي أثناء دور الضمة الذي يجلسون فيه على الأرض في دائرة مفتوحة ، حيث تبدأ المجموعة بالغناء على صوت المصاحب وإيقاع الطبل ، يقوم أحدهم بأداء نوع من الرقصات تتميز بإيرازة خاصة ، وقد يستخدم في أثناء الرقص العصا ، أو المنديل أو الماء وسائل للتلويح .

وتتميز الأداء بحركات سريعة نشطة ، فيها قدر كبير من إلمام المهار في استخدام وسائل التلويح . فإذا ما أنهى الراقص دوره - فترة - قام آخر مكانه ويليه ثالث وهكذا . وقد يشترك في هذا الاثنان معا يمثلون حوارا حركيا غالبا ما يكون له مدلوله الخاص والى يشير في كثير من الأحيان إلى دلالات البحر ، والصيد والرزق ، الشباك وفردعا .

وأول ما تتميز به حركات الرقص هو السرعة في إيقاع الحركة والنشاط في الأداء ، وهما سمتان تتميز بهما الفنون الحركية لدى القنائل صومال كما أن استخدام الوثبات الصغيرة والفيقة من إحدى سمات الرقص لديهم .

ويقوم المؤدى لهذه الخطوات باستخدام الأيدي في حركات معبرة وإيحاءات ذات معنى ، من خلال حركة تطويحية وحركة قابضة ، كما أن الأكثاف لها نصيب في حركات الرقص عندهم .

وتتابع حركات الراقص أو وثباته الإيقاعية الراقصة بشكلها المتميز مع ثنى الساق الحرة دائما إلى الامام أو الخلف ، وأحيانا إلى الخارج . كما أن اتجاهات المؤدى في أثناء الرقص تكون للامام وللخلف وعلى الجانبين . وقد يكون السبب في تعدد الاتجاهات في هذا النوع من الأداء ، هو طبيعة تكوين الضمة ، حيث تعود الراقص أن يكون محاطا بالمتفرجين والمشاركين في هذا الشكل الدائري ، لذا جاءت طبيعة الأداء في كل الاتجاهات وليس في الاتجاه الأمامى فقط .

الحنة السويسى

وهناك في منطقة السويس - إلى جانب دور الضمة أو الصبة - دور فنى أصيل يؤدي عادة في الاحتفال بليلة الحنة .

ومن المعروف أن الحنة لها دلالة خاصة لدى المصريين بصفة عامة ، فلا توجد في مصر منطقة أو بلد لا تعرف الحنة ، أو لا تستخدمها في احتفالاتها المتباينة .

ففى المعتقد الشيعى أن نبات الحنة أحد نباتات الجنة ، وبالتالي فهو نبات مبروك فى الأوساط الشعبية ، بجانب فوائده واستخداماته الكثيرة كنبات له منافع عدة معروفة منذ القدم .

ويستخدم أهالى السويس الحناء على نحو مميز فى أثناء احتفالهم بليلة الحنة ، حتى ذاع اسمها فى كل مصر تحت اسم الحنة السويس ، لما يتميز به أهل السويس بنظام احتفالى خاص لصينية الحنة ، فبعد أن تزين صينية الحنة بالورد والشموع (وغالبا ما تقوم بتزيينها السيدات) ، يقوم الشباب والرجال بحملها فى جولة احتفالية راتمة بجويون بها شوارع المنطقة ، مارين بمنازل الأقرباء جميعا ، وكذلك الأصدقاء المقربين للأسرة . وحيثما توقفت الزفة الاحتفالية يقوم المحتفلون بأداء الرقصة حول صينية الحنة الى أن تنتهى الرحلة عادة عند منزل العروس .

ولا تعود محتويات الصينية (شموع - ورد - حنة ..) إلى داخل منزل العروس ثانية ، فهذا قال سيرة ، إذ يقوم الشباب فى محاولات مرحة لخطف الشموع والورد ، وجزء من خليط الحنة تيمنا بهذه المناسبة السعيدة والمبروكة معا ، ثم تعود الصينية فى نهاية الأمر الى منزل العروس فارغة .

لما الغناء المصاحب للرقص فهو :

وصلى صلى ..

ع الننى صلى ..

واللى ما يصلى ..

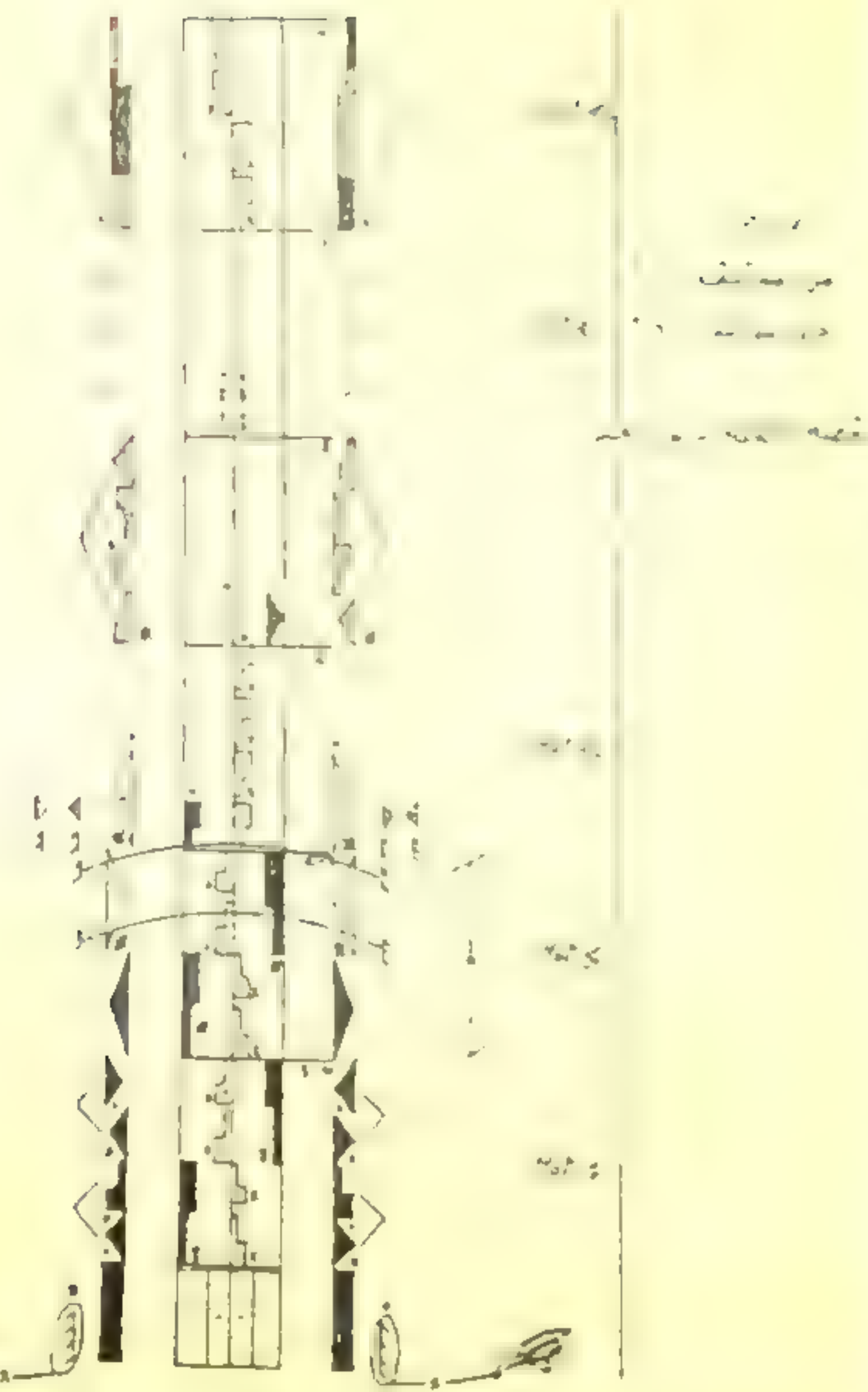
أبو لوملى .. الخ .. الخ

وبهذه الصلوات .. تبدأ زفة الحنة مع إيقاعات الطبل والكف . وفى أثناء سير الزفة يكون المظهر الاحتفالى هو الغناء فقط دون اشتراك أى آلة موسيقية ، ولا يبدأ الرقص إلا حينما تتوقف الزفة أمام أحد منازل الأقرباء .

وعند وصولهم أمام أحد المنازل ، يضعون صينية الحنة فوق حامل خاص بها ثم يتشرون حولها فى شكل دائرة ليبدأ دور الرقص ، وعادة ما يكون لهذه الجماعة قائد يقضى ويؤدى حركات راقصة ، ومن ورائه المجموعة التى تردد ما يقول وما يفعل .

وينظم القائد مجموعته على نغمات (وصلى صلى ..) ثم يبدأ حوارا حركيا معها ، فيبدأ برفع يديه تجاه أذنيه وكأنه يكبر ، وتتبعه المجموعة الواقفة فى شكل دائرة بنفس الحركة تيمنا بذكر الله .. إذ أن طفوس الحنة يكتنفها الكثير من المعتقدات .

وعندما يرسل القائد إشارة للدوران حول الصينية ، تشرع



الجماعة فى خطوات الوثب الجانبية مع تحريك الأذرع جانبيا بالتناوب ، مبتدأة باليمين وهم متماسكو الأيدي .

وفى بعض الأحيان تتحول الحركة إلى المستوى العميق إحدى الركبتين (مع رفع الأخرى متنية أمامها فى وضع انثناء ، بينما يضع كل واحد يديه على كفى زميله .

ثم تتحول الحركة بعد ذلك فى اتجاه مركز الدائرة حيث توجد الصينية وهم يشيرون بالأيدي تجاهها ، كأنهم يريدون أخذ ما بها ، ثم يعودون لفتح الدائرة مرة أخرى .

عند عودة المجموعة الى مكانها فى الدائرة ، تقوم بأداء حركات واثبة (وهى السمة الغالبة للفنون الحركية لمنطقة خط القنال) إما جانبيا جهة اليمين وإما أماما جهة اليمين أيضا .

تشتهر منطقة بورسعيد بغناء مصاحب لحركة يعرف فى المنطقة باسم « الضمة » . كما يطلقون عليه أيضا اسم « الصبة » وروشه هذا الفن إلى حد كبير فنا غالبا ينتشر بمنطقة الخليج العربى ويعرف غالبا باسم « الصوت » .

وقد أتاحت لى فرصة رؤية هذا اللون من الفنون فى كل من قطر وسلطنة عمان ، كما أتاحت لى فرصة دراسة أيضا بمنطقة جنوب سيناء والتى تأثرت بدورها بفنون الخليج .. ، وإذا كانت هناك بعض الفروق فى التفاصيل ، فإنه يتشابه من الناحية الكلية تشابها كبيرا فى هذه المناطق .

واللون الغالب على غناء هذا الدور ، هو لون الموشحات أو هو يقترب منها ، ويعرف لديهم باسم دور « اليماني » وهو من الأدوار الشهيرة والمعروفة لدى قناني مدن القنال ، كما أن نفس الاسم وجدته أيضا فى طور سيناء وبعض المناطق المحيطة بها .. ، ويعزى بعض الرواة هذه التسمية « اليماني » إلى نزوح هذا اللون من الفنون الغنائية من منطقة اليمن .

ويؤدى هذا الفن فى تشكيل جماعى ترد فيه الجماعة على المعنى الفرد فى مقاطع كثيرة ، كما يصاحبونه فى أغلب الأحيان بإيقاعات خاصة لضرب الكف .

وقد قام الفنانون فى مدن القنال بتطوير فن الضمة فأدخلوا عليه آلة السسمية حيث أصبح لفنون السلك (كما يطلق عليه أهل المنطقة) تنويعات وتفرعات وأدوار متميزة قاموا بإبداعها فى صياغة فنية انفردوا بها على مر السنين .

وليه يترضى بقلى أنا منك (بإسلام)

اسمح بلى (بإسلام)

سبى واخلف غنى .. الخ

« سبى وهجرنى هجره .. (ترد المجموعة نفس المقطع)

دا ماكاتش عشى .. (« « «)

روح الله يماحك .. (« « «)



محاولة الوصول إلى منطقة من جسم الخصم لإصابته فيها إصابة رمزية .

وبعد التحطيط لما أكثر منه رقصة - كما ذكرت - فقد يكون الغرض منه إذا لم يوجد خصما إبراز الساحة الحامية والمهارة وسواء كان التحطيط لعبا أم رقصة ، فهو يؤدي على نغمت المزمارة والطلل .

وبدأ المتنافسان عند بداية عزف المزمارة دخول الحلة وتكون عبارة عن دائرة فسيحة يقف فيها المتفرجون ، وبعد دخولهما يبدأ كلاهما في إبراز قدراته على التحكم في العصا ، حيث يدور كل منهما حول بعضهما وهما يؤديان حركات اهتزازية باليد الممسكة بالعصا ، هذه الاهتزازات تبدأ من الكتف وتنتهي عند طرف العصا .

هذا الاستهلاك يُعرف لديهم باسم « الرش » وخلال هذا الرش يدرس كل منهما خصمه ، ويستكشف قدراته ، وكذلك نقاط ضعفه وقوته .

بعد ذلك يدخل اللاعبان في مباراة مدروسة ومحسوبة بينهما كل منهما يحاول فتح « باب » خصمه لإصابته إصابة رمزية .

هذا بالنسبة لنوع التحطيط الذي يمارس خلال المسابقات

وفي عصر الزعامة كانت العصا ضمن الأسلحة القتالية للجيش المصري القديم . ولا تزال العصا حتى اليوم - خاصة في صعيد مصر - تحتفظ بمكانتها لا بوصفها أداة لقتال ، بل وسيلة تصاحب الإنسان في حياته اليومية وتؤدي أغراضا عدة .

ومع تطور الزمن أضاف الإبداع الشعبي إلى اللعبة المزمارة والطلل مما أضفى على اللعبة جمالا وشكلا احتفاليا حتى أصبحت ، بنواصلها هذا ، بمثابة المثال الحي على التواصل الثقافي ، حيث نراها اليوم في الكثير من المناسبات الاجتماعية كالميلاد والختان والزواج ، كما يقام لها الكثير من المسابقات ، ومازالت تشاهد في الكثير من القرى ، خاصة في صعيد مصر .

وتعد كلمة الرقص في صعيد مصر ، كلمة معيبة في الأوساط الشعبية بشكل عام . ولذلك فإن هناك بدائل لهذه الكلمة ، فهي « النخلة » محافظة أسيرط تعرف رقصة التحطيط باسم لعب « الزجلة » وفي « نزة » محافظة سوهاج وكذلك « الصوامعة » يعرف باسم « الحلوى » وفي « ملوى » محافظة المنيا يسمونه لعب « الطحطيط » أو « التحطيط » .

وبعد التحطيط عبارة عن مقابلة بين لاعبين تبدأ بمحاورة ، ثم محاولة كل منهما لكشف نقاط الضعف والقوة لدى الخصم . ثم

التحطيط

إن لعبة التحطيط هي أحد أشكال الفنون الحركية المصرية وقد شاع اسمها برقص التحطيط - خطأ - وربما يرجع تسمية (برقص) بعد أن دخل عليها آلات المزمارة والطلل .

واللعبة يرجع جذورها إلى محاولات الإنسان الأولى في استخدام العصا كدراع ثالثة في الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم ، كما استخدم الإنسان - قديما - العصا في كثير من الحرف مثل : الصيد - الرعي - الزراعة .

وكانت لعبة التحطيط لدى المصريين القدماء مرتبطة إلى حد كبير بالاعتقاد الأسطوري في الصراع بين الخير والشر ، وتحكى لنا الرسومات الجدارية الموجودة في تونه الجبل بالمنيا ، وكذلك مقابر بني حسن وأيضا الدبر البحري بالأقصر ، مدى اهتمام المصري القديم باللعب بالعصا .

ثم تتوقف المجموعة بإشارة من القائد لأداء ضرب الأكف المعروف لدى أهل السويس ، وهي عبارة عن دقات متضاربة يمكن وصفها موسيقيا (بالكوتتر) أي دق الكف في المساحة الزمنية الفارغة لدى كف الزميل ، فنسمع نوحا من إيقاع الكف المتداخل بشكل فني متميز .

هذا النوع من الكف معروف (كما ذكرت) بجنوب سيناء ، وشبه أيضا دق الكف المعروف ببعض دول الخليج ، حيث ينتهي الكف بإشارة صوتية من أحدهم فينهون دق الكف معا .

تقوم المجموعة بعد ذلك بحمل الصبينة لتحرك المركب الاحتفالي من جديد نحو مكان آخر ، ومنزل آخر ، وسط غناء المجموعة : « وصلى وصلى .. صلى » .

وقد يستمر هذا المركب الذي يتميز به شعب السويس ساعات طويلة من الليل ، وفي بعض الأحيان يقرم أهل البيت الذي وقفت أمامه زفة الحنة ، بطرح أنواع كثيرة ومتنوعة من الحلوى ، وذلك للترحيب بهم وسط زغاريد السيدات .





الذكر... أحد مظاهر الاحتفال بالمولد



لعبة التحطيب أحد أشكال الفنون الحركية المصرية احتفالات مولد أبو الحجاج في الأنصر

الذكر

المختلفة كمناسبات الأفراح والختان .

لما بالنسبة للتحطيب الذي يقام في مسابقات شعبية رسمية ، فهذا النوع له محكمون شعيون يلتزمون بقواعد معروفة لديهم ، ويمكن ايجازها في النقاط التالية :

- ١- مساحة اللعب عبارة عن دائرة قطرها ٣ م .
- ٢- مدة الجولة ثلاث دقائق ، والمباراة مكونة من ثلاث جولات .
- ٣- مناطق اللبس هي : الصدر الظهر- تحت الإبط- الرأس .
- ٤- عدم لمس أو ضرب قبضة اليد الممسكة بالعصا .
- ٥- إذا لمس لاعب إحدى هذه الجهات لدى الخصم تحسب له نقطة .

٦- لمس الرأس بعد ضربة قاضية ، يفوز بمقتضاها اللاعب .

٧- يفوز اللاعب إذا تمكن من إحراز ثلاث نقاط .

حينما ننهي للحديث عن الذكر ، لابد وأن نجد أنفسنا بالضرورة متجهين بالحديث عن الموالد بشكل عام ، فالذكر هو جزء من كل ، والمولد هو الكل الذي يشتمل على عدة مظاهر أساسية هي :

المعهد - الذكر - الموكب

وفي الحقيقة ان الموالد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية والدينية التي انتشرت في العصور الإسلامية وخاصة المتأخرة منها ، وذلك بسبب مشاعر التقديس والاحترام العظيم الذي تكنه هذه الفئات الشعبية للأولياء والصالحين من رجال الدين وأئمة المسلمين ، حيث كان الناس يلوذون بهم في أثناء الأزمات النفسية والاجتماعية التي كانوا يعانون منها

نتيجة عهود طويلة من الظلم والقهر والاستبداد الاجتماعي والطبقي .

وفي مجتمعنا المصري أثرت الدعوة الفاطمية وعهدها بشكل كبير ، فالموالد الدينية المتعددة هي في الواقع امتداد لتقاليد وعادات الفاطميين أنفسهم ، فحمل الياق والأعلام ودق الطبول والمزاهر وأنظمة السير والخيول أو الجمال وحمل الأسلحة ولبس الملابس الزاهية الألوان وإقامة السرايا الكيرة الملونة . كل هذا لو تبيناه في أشكاله ومظاهره لوجدناها تكرارا للموالد التي كانت تقام في عهد الفاطميين .

وترى الجماعات الدينية الصوفية أن للذكر ثمرات أو نتائج كثيرة ، فهو يؤدي إلى الالتزام بالطاعات وتجنب المعاصي بل يسلم المذكر إلى حضرة الله فيصبح الحق سمعه وبصره وكل قواه ، الأمر الذي يؤدي إلى انبثاق العلم في نفسه ويصبح باتصاله بالله قويا بعد ضعف ، أما بعد خوف ، بل قد تبلغ قدراته حدودا تتجاوز قوانين الكون ومنطق العقل .

ويحاول أتباع الطرق الصوفية عن طريق الذكر أن يخلعوا عن أنفسهم أرويتهم المادية الحسية ، ليبقى لهم شعورهم وإحساسهم بأن

كل شيء قد فنى ولم يبق إلا الاسم الالهى .

عرب الشرق وعرب الغرب

لقد جاءت هذه التسمية - عرب الشرق وعرب الغرب - بعد الهجرات العربية التي أعقبت الفتح الإسلامى - كما ذكرت - ومن الموجات العربية التي اتجهت إلى سيناء ووادى النيل ، ومن هؤلاء من استقر مباشرة شرق النيل ، وهؤلاء يسمون أنفسهم « عرب الشرق » ومنهم من استمر فى تنقله حتى شمال غرب إفريقيا ، ثم عادت أجيال منهم إلى مصر واستقرت غرب وادى النيل ، هؤلاء يعرفون بعرب الغرب .

عرب الشرق وسامر الدحية

يقام السامر عند عرب الشرق بمجرد إعلان الوهبة - الخطبة - بمجرد أن تهب العروس نفسها إلى العريس ، ويتم ذلك على يد الوكيلين وأمام الأهل والأقارب .

وقد تستمر أفراح السامر إلى عشرة أيام ، وربما أكثر ، كما يما أن يقام السامر أيضا للاحتفاء بقلوب ضيف .

ويتنظم الرقص الغنائى عند عرب الشرق إلى ثلاث مراحل

- ١ - البوشان .
- ٢ - الدحية أو الدجيو .
- ٣ - الريدة أو الريدية أو البديع .

البوشان :

يبدأ السامر باصطفاف الرجال فى شكل نصف دائرة ، حيث يبدأ أحدهم بغناء فردى « بوشان » وجمعا « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر مرتجل يؤدى بتغنيم ، وغالبا ما تندور معانيه فى وصف العروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد من النساء وطلقات نارية من « البارودة » فى بعض الأحيان .

مثال :

والله الهوى لاحنى لوح
وحباب جلى جافونى
وصبحت جارى بلا لوح
والحبر جمع لميوسنى
وهذا مثال آخر^(١)

يابنت يام الشعر الأصفر حلية
وحطى له من العطر ياب
دا الجلع اللى انت عشقتيه
صبحت عياله يتام

فصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قد يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقا ، وقد يصاحب بموسيقا تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بإيقاع خاص يساعد على التواجد والشطح والخروج نسبيا إلى حس جديد غير الحس الجسدى ، فهم يهتزون هزات عنيفة تبعا للإيقاع الذى يدفع الجسد إلى نوع من التجلى واللاشعور ، فعندما يطربهم السماع يهتزون ويتمايلون يمينا ويسارا فى حركة شبه دورانية مع ترك الأذرع تابعة ، وليست قائمة حيث تأتى القيادة فى هذه الحركات من القدمين إلى الساقين إلى الجذع ، مع تطويع الرقبة والرأس تبعا للكفنيين .

وتكرر الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة دون تغير أو تبديل ، كقيلة بأن تجعل الانسان يدخل فى نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية التكرار التى تجعل المؤدى يتوه عن المكان وتغض عن عياله وينهدج صوته ، فيشعر وكأنه يطفو فوق كل الآلام ويسحق تحت قدميه كل المعاناة التى تمتلئ بها الحياة ، فيتحرك ويتمايل مع كلمات المنشد وتغمت الناي المعروفة باسم « العفاطة » .

هذا النوع من الحركات النصف دورانية الترتيبية وهذه التمايلات والهزات الموقفة كومت فى النهاية ما يمكن أن نطلق عليه اسم الرقص الدينى . وللموسيقا والإيقاع تأثيرهما الكبير فى عملية التنفيس عن الانفعالات العميقة المتراكمة ، حيث يرتبط الإيقاع بالكلمات الرمزية مثل كلمة « الله » . الله « التى يرددونها المؤدون ، ومع ازدياد سرعة الإيقاع تتحول كلمة « الله » إلى نوع من الهمهمة الصوتية حتى يغيب اللفظ عند أغلب المؤدين ، وكلمة « الله » عند الذات البشرية هى رمز للمطلق والحى الدائم ، وما هذه إلا محاولات من الإنسان لاستدعاء واسترضاء هذا المطلق الكونى العظيم .

وبهذا يساعد الرقص على حدوث الانجذاب ، ويتم ذلك من خلال ثلاث مراحل متعاقبة :

- ١ - الرقص .
- ٢ - الدوران .
- ٣ - القفز .

وكل مرحلة ترمز إلى حقيقة روحية ، فالرقص يدل على أن الروح تنهيا من أجل استقبال تأثيرات الكشف وذلك للوصول إلى المعرفة الروحية أما الدوران فهو يرمز إلى الروح التى تحاول أن تقف مع الله أو هى تقرب من الذات العليا وهو ما يطلق عليه الصوتية (السر) .

أما القفز (الذى ينتهى بالسقوط فى بعض الأحيان) فهو يشير إلى أن الإنسان قد ترك حاله البشرية وأصبح متحدا . مع الذات الإلهية ، وهذه هى المرحلة التى يتنى أن يصل إليها أعضاء الجماعات الصوتية .

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال فى الغاء البوشان ، وهو نوع من التحية الواجبة من الحاضرين لأهل العروس أو العريس أو الحاشى^(٢) أو الضيف الزائر .

وعندما يعجب أحد الحاضرين بأحد البواشين فإنه يعلق عليه بعبارة حماسية تقول حس يا كلام ! وهى تعنى استحسان هذا الكلام .

الدحية

أول كلامى باصلى ع النى الهادى
ومحمد اللى مجامه نور الوادى (مقامه)

بهذه الكلمات (وغيرها كثير) يتغنى الشاعر أو البديع بمصاحبة إيقاع الكف أو « الدح » من كل الرجال وهم واقفون فى شكل قوس قد يقترب قليلا إلى نصف الدائرة .

وهكذا تبدأ الحركة مع بداية السامر ، بتمايل خفيف أماما وخلفا ، يصاحبه دق الكف وصوت الرجال وهم يرددون النصف الثانى من الشطرة التى تغنى بها البديع ونفس اللحن .

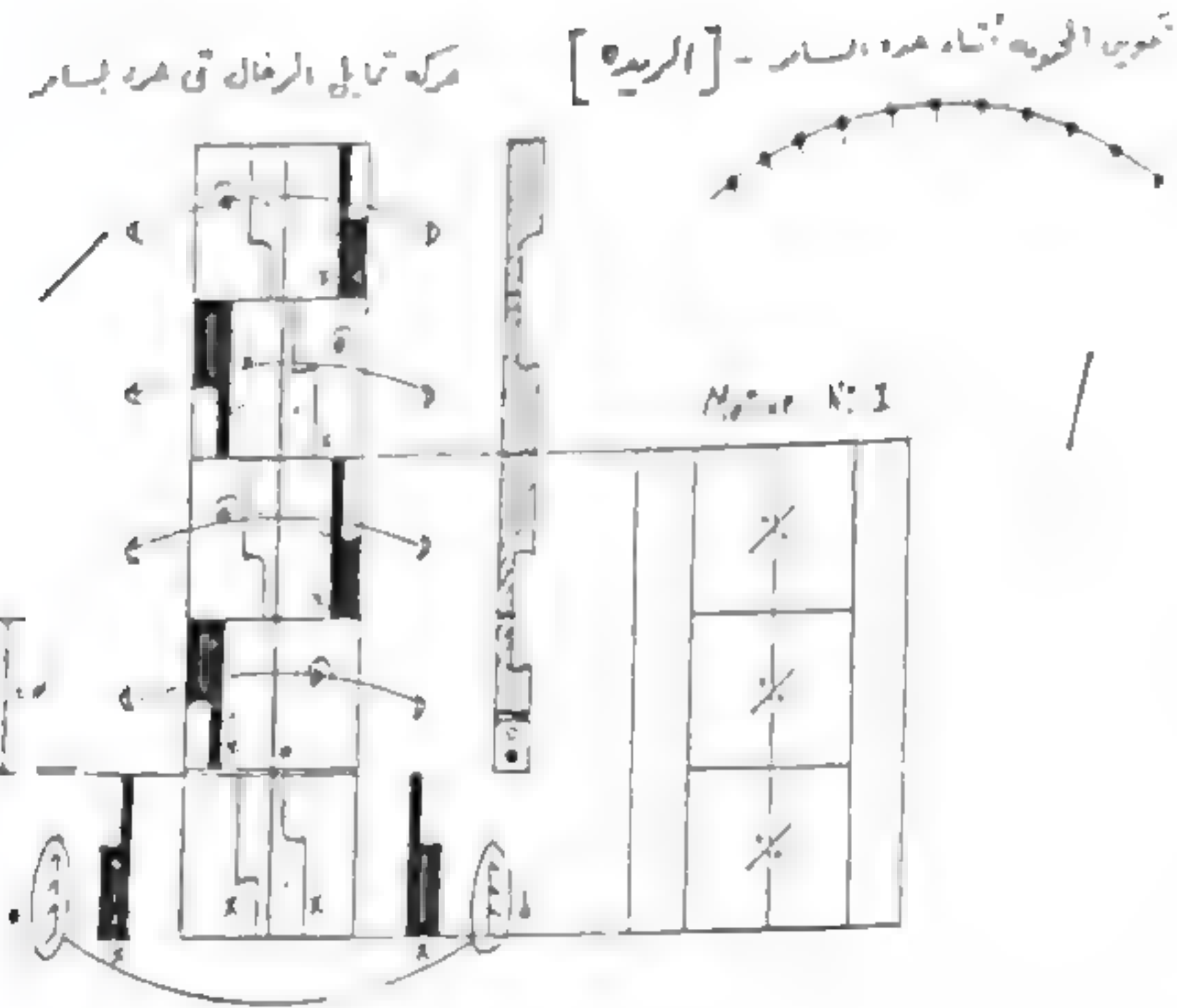
وبعد فترة - تطول أو تقصر - يصير إيقاع الكف أكثر قوة وأكثر سرعة ، كما تتسع موجة التمايل التى يؤدونها الرجال ، ولكنى تتنظم التمايلات وتتردد لا بد لأكثاف المشاركين أن يلتصق بعضها ببعض حتى تتزن حركتهم البندولية وهى بمثابة دعوة منهم لدخول الحاشى أمامهم .

ويزداد الحماس والكف والتمايل عند دخول الحاشى ، رغبة منهم فى ملامسة العباءة أو خطفها ، وتمنهم هى بدورها بإبعادهم عنها مستخدمة المصا التى بيدها ، عن طريق حركة تطويحية تأتى من اليسار إلى اليمين ، وهى حركة تماثل الحركة التطويحية للسيف قديما .

وتكرر هذه المداعبة بين صف الرجال والحاشى ، متحينة كذلك الفرصة لنخطف شال أحد رجال الصف أو عمامته ، ويزداد حماس الكف ، وعمق التمايل والهمهمة بكلمة « دجيو » .

وفى أثناء هذا الحماس يبدأ الصف - الذى يشكل نصف دائرة - تمهيدا للتحرك يسارا مع الاحتفاظ بحركة التمايل ، محاولين إغلاق الدائرة كتعبير عن الاستحواذ على الحاشى ، بينما تمنهم هى من إغلاقها عن طريق الحركة التطويحية بالمصا .

ويبدأ الرجال ، عند استكمالهم للدائرة فى دورانهم حول الحاشى ، وعودتهم إلى مكانهم الأول ، فى تادية حركات نزول لوضع القرفصاء ثم الوقوف . ولا بد للحاشى أن تتابع ذلك بحرص ، فإذا جلسوا تابعتهم بالجلوس مع احتفاظها بحركاتها التطويحية بالعصا فوق رأسها . وإذا وقفوا وقفت .



الريدة :

عند انتهاء جزء الدحية وهو أقوى أجزاء الدور كله ، يأتى دور الريدة أى ما يريدونه أو يرغبونه ، كما يسمون هذا الجزء « بالبدع » وذلك لما يبدعه أحد الرجال من غناء حيث يرد عليه الرجال « رايحين نجول الريدة » .

وقد يشترك مع البديع بديع آخر يساجله ارتجالا القريض .

مثال

والله وجالوا يامغنى يكفينا شر الأعداء
رايحين نجول الريدية
والله وجالوا يامغنى ردايدك سلم عليا
رايحين نجول الريدية

بهذا الجزء - الريدة - تعود الرقصة لطبيعتها الأولى ، حيث يقترب هذا الجزء إلى الجزء الأول من الدحية ، من حيث نعومة الحركة وهندسه الكف ويطء الإيقاع .

وكان الحس الشعبى يجبر مؤدى الرقصة إلى وجوب الراحة والهدوء بعد عناء الغناء وعن الكف وقوة الحوار الحركى السابق وهو الدحية .

١ - يجمع القائل هنا بين الفزل والفخر ، وهما من موضوعات البوشان المالوفة كذلك .

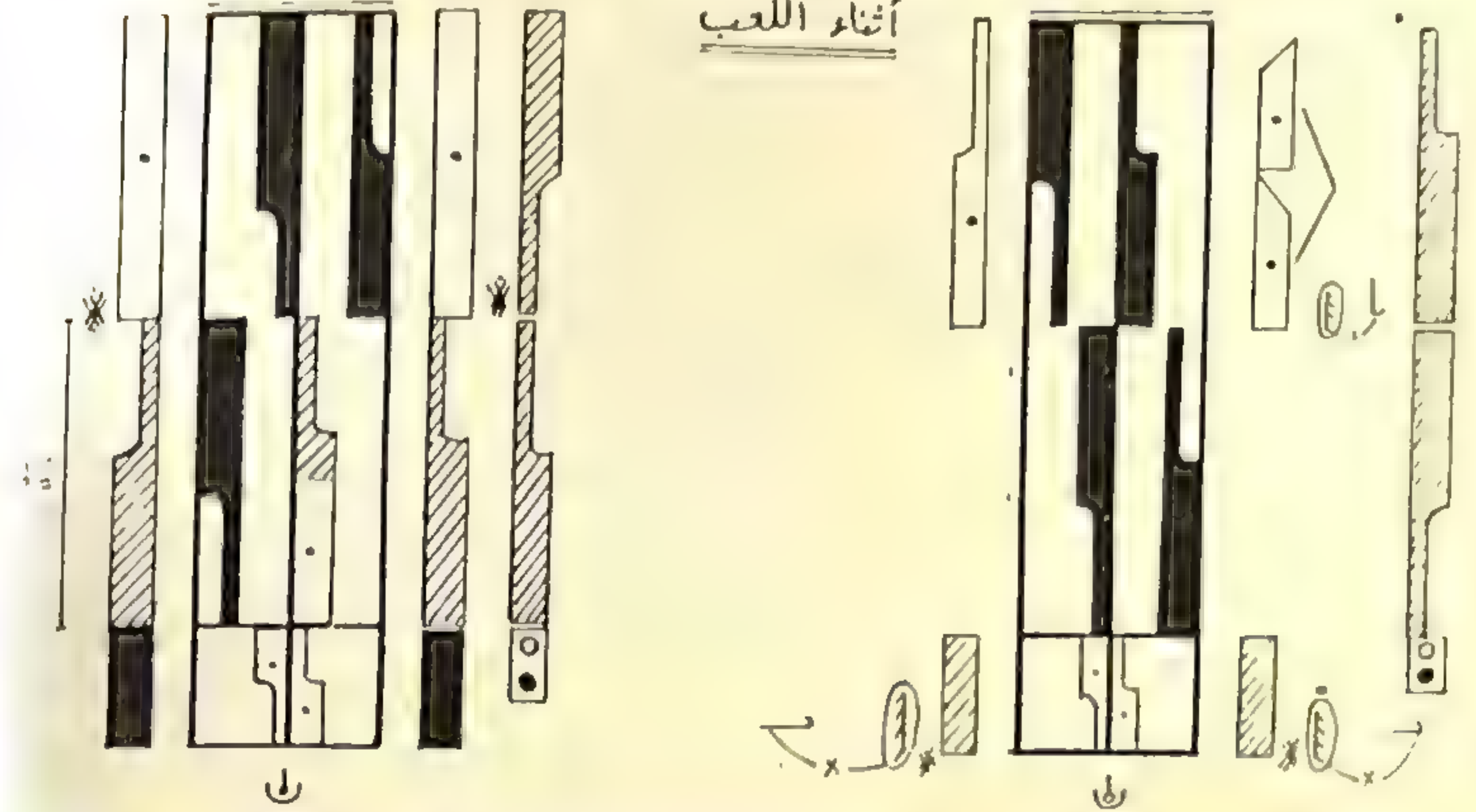
٢ - اسم السيدة المشاركة التى تخرج أمام صف الرجال وهى مغطاة من الرأس حتى الخصر بعباءة كبيرة .

تمثيل الجاهل أمام الرجل

سدوين الرقص

تمثيل الرجل أمام الجاهل

أثناء اللعب



وقد ينتهي الدور بانتهاء الرعدة ، وقد يستمر - وهذا غالبا - مع بداية جديدة للبوشان حيث يبدأ الرجال الذين خطفت شيلانهم أوعصانهم في التفتي للحاشي حتى ترددها لهم .

مثل

يا بنت يا واخذ الشال هاتيه
دا الشال بأربع حواشي
سايح عليك التي تجيبه
بفسلوس ولا بلاشي

تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الرعدة]
حركة تمايل الرجال في جزء السامر

غناء الرقص عند عرب الغرب

يعرف عرب الغرب دورا للرقص يعرف بأكثر من اسم ، وخلال البحث ورحلات الجمع والرصد وجدت أن التسمية تختلف من منطقة إلى أخرى ، ففى مرسى مطروح يعرف باسم « الحجالة » وكذلك باسم « الصاية » .

وفى منطقة الواحات البحرية يعرف باسم الشيتاوة وهو اسم الجزء الأول من الدور كله . (٢) أزهي مارينا غير اليوم (أى لم نر أياما زاهية بالخير اليوم)

فى هذه الأثناء يبدأ الرجال بدق الكف وقد يصاحبه أحيانا دق القدم مع إطلاق بعض الصيحات لإثارة الحمية فى السامر ، فتدخل عليهم الحجالة بحركة وثب خفيفة ووجهها مغطى بعباءة ، وتكون مسكة بمصا يدها اليمنى ، وهذه المصا كانت سيفا منذ زمن قريب .

تقف الحجالة أمام منتصف الصف وهى رافعة يديها فوق رأسها وتكون مسكة بالمصا مستعرضة وتقتصر الحركة هنا على تحريك منطقة الحوض والمقعدة للأمام مع نفس إنقاع كف الرجال فى الصف .

ويستمر غناء الشيتوة ، واللعب مع الحجالة فترة من الوقت حتى يقاطعمهم الشاعر لتأدية النوع الثانى من توابيع السامروهو « الغنيوة » كما يسمونها أيضا « الحجة » .

والغنيوة عبارة عن شطرات قصيرة قد تكون اثنين أو ثلاثا يغنيها الشاعر بمفرده ، حيث يتوقف السامر كله عن الحركة بما فيها حركة الحجالة ، ومن سمات الغنيوة أنها عبارة عن لحن مربوط ومتصل ينتهى فى آخره بنوع من الهمهمة أو التتوين تشارك فيه المجموعة أيضا .

مثل

لاولاف جانبنا

(أى الحبيب جانبنا من جبل بعيد إلى هذه البقعة)

لاولاف جانبنا من بعيد

جبل كنلوتين

ثم يعود الشاعر الى الشيتوة مرة أخرى ، حيث يعود الكف والحركة من جديد أكثر قوة وأشد حماسا ، ويتناوبون الغنيوة والشيتوة ثلاث مرات ، كل وحلة منهما تأخذ مداها فى اللعب والحركة ثم السكون . . . وهكذا .

وعند انتهاء الغنيوة الثالثة وبداية الشيتوة الثالثة يخرج أحد الرجال من الصف ليعطيها « البارودة » (السلاح الذى معه) ثم يفرد عباءته على الأرض ، فإذا قبلت الحجالة هذه العطايا جلست معه القرفصاء ليكون اللعب على مستوى الجلوس بدلا من اللعب وقوفا .

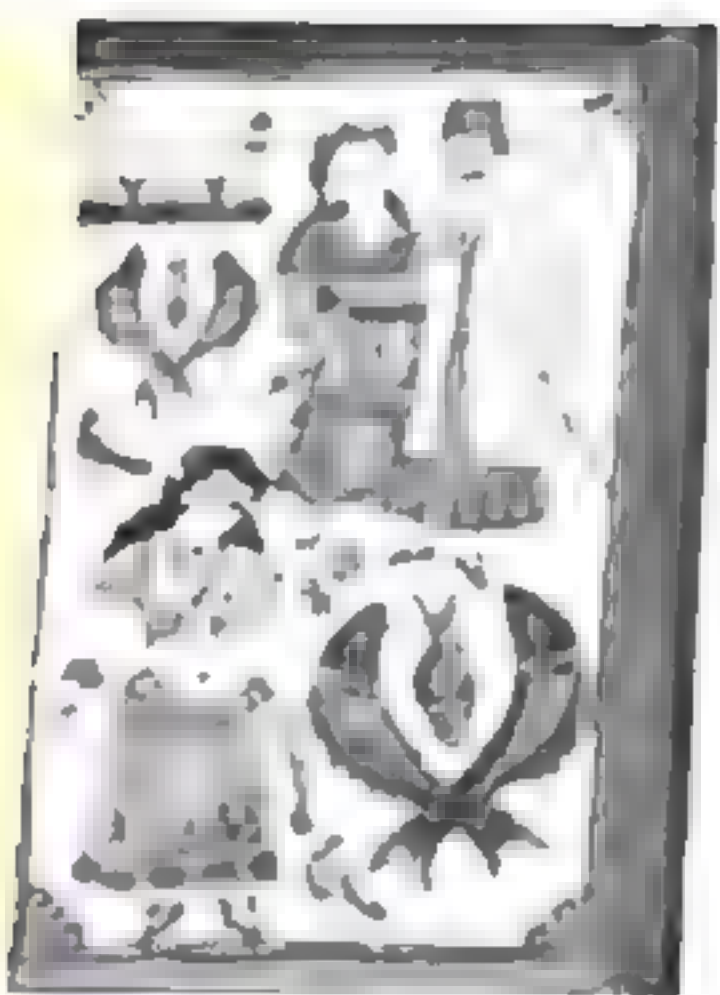
ولا ينتهى اللعب إلا إذا دخل الشاعر بالجزء الثالث من توابيع السامروهو « المجرودة » ، عندئذ يدخل اللاعب إلى الصف ، وتقف الحجالة لتعود الحركة إلى بدايتها فترفع المصا مستعرضة فوق رأسها وتكون الحركة من منطقة الحوض والمقعدة كما كانت فى جزء الشيتوة .

وتعد المجرودة شكلا من أشكال القصيدة العربية و تشبه الأنشودة الزوجية قد تصل أبياتها الى المائة أو يزيد .

والمجرودة تحكى بالشعر قصصا أو موضوعات كبيرة يتغنى بها « المجرد » فى السامر ، فيصف من خلالها معركة حربية ، أو يمتدح فيها الضيف ، أو يتغزل فى حسناء بدوية أو فى الحجالة نفسها التى زينت السامر بحضورها .

مثال للمجرودة

يانه اللي مجروح نعانى .. حار لبيى فى مد عاهم
وأحبابى الى هم حبانى .. هابى جر الجول معاهم
شرع وعارف كل معانى .. نلحجهم ولا تساهم
نستغنى الشيخ النعمانى فى باب السمحين عناهم .. الخ .
والى هنا نستطيع أن نقول : إننا تحدثنا عن أهم الرقصات الشعبية فى وادى النيل .



الالعاب الشعبية فى مصر

بقلم : سمير جابر

ويبدو أن هذه الشكوى - أو مثلها - ليست جديدة ، بل هي قديمة كل القدم ، فقد عثر على ورقة من البردى تعود إلى الأسرة التاسعة عشرة وهي من تعاليم « خيتى » إلى ابنه ، يقول فى مستهلها ..

« آه .. لقد قد هذا الزمان .. إن أولادنا لم يعودوا كما كنا أنقباء .. » إن كل واحد منهم يريد أن يؤلف كتابا ..

إن ميل الأطفال إلى المحاكاة ، يدفعهم إلى تمثيل القصص التي يسمعونها وإلى تقليد الناس ، والحيوانات ، والأصوات ، وهناك حقيقة تقول : إن أطفال هذه المرحلة يمارسون عملياتهم العقلية الخيالية بأيديهم أو بأرجلهم أو بأصواتهم ، لذا فإن توجيه الأطفال نحو التمثيل والرياضة والألعاب الحركية يعد أمرا ضروريا ، حيث يكون الطفل كثير الحركة ، لهذا عنت التربية الحديثة بمسألة الأطفال ، كما أطلق البعض على هذه المرحلة من مراحل الطفولة ، « مرحلة اللعب » .

الالعاب الشعبية قديما

لا تزال مصر القديمة حية فى مجتمعنا المعاصر ، خاصة فى الأوساط الشعبية والريفية ، وذلك بروحها وعاداتها وصبرها وإيمانها .. وأخلاقها وطباعها ... ، وبساطتها ومرحها .. ، هذا فضلا عن أسماء قراها ونجومها ..

لقد عرف القدماء لكل سن ما يناسبه من لعب والألعاب ، وهناك الكثير من اللعب والعرائس والدمى التي صنعها المصريون القدماء من الخشب العاج أو الطين أو الحجر أو الجلد .

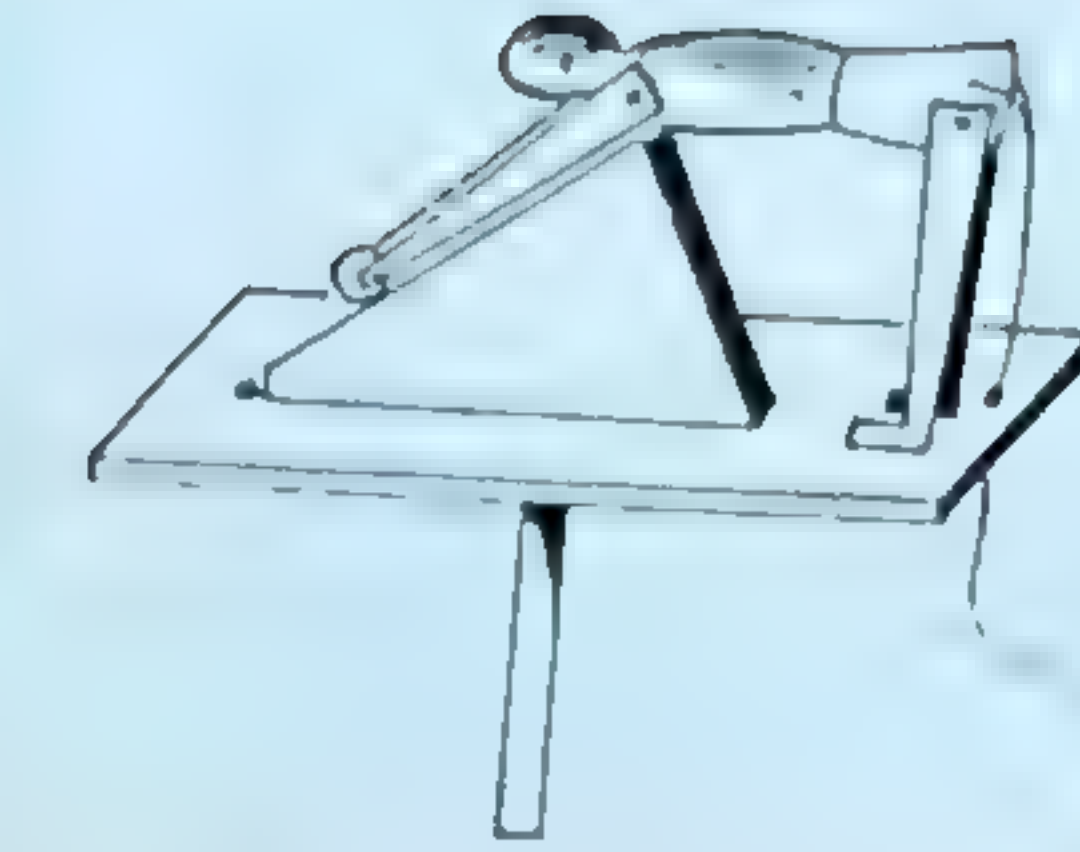
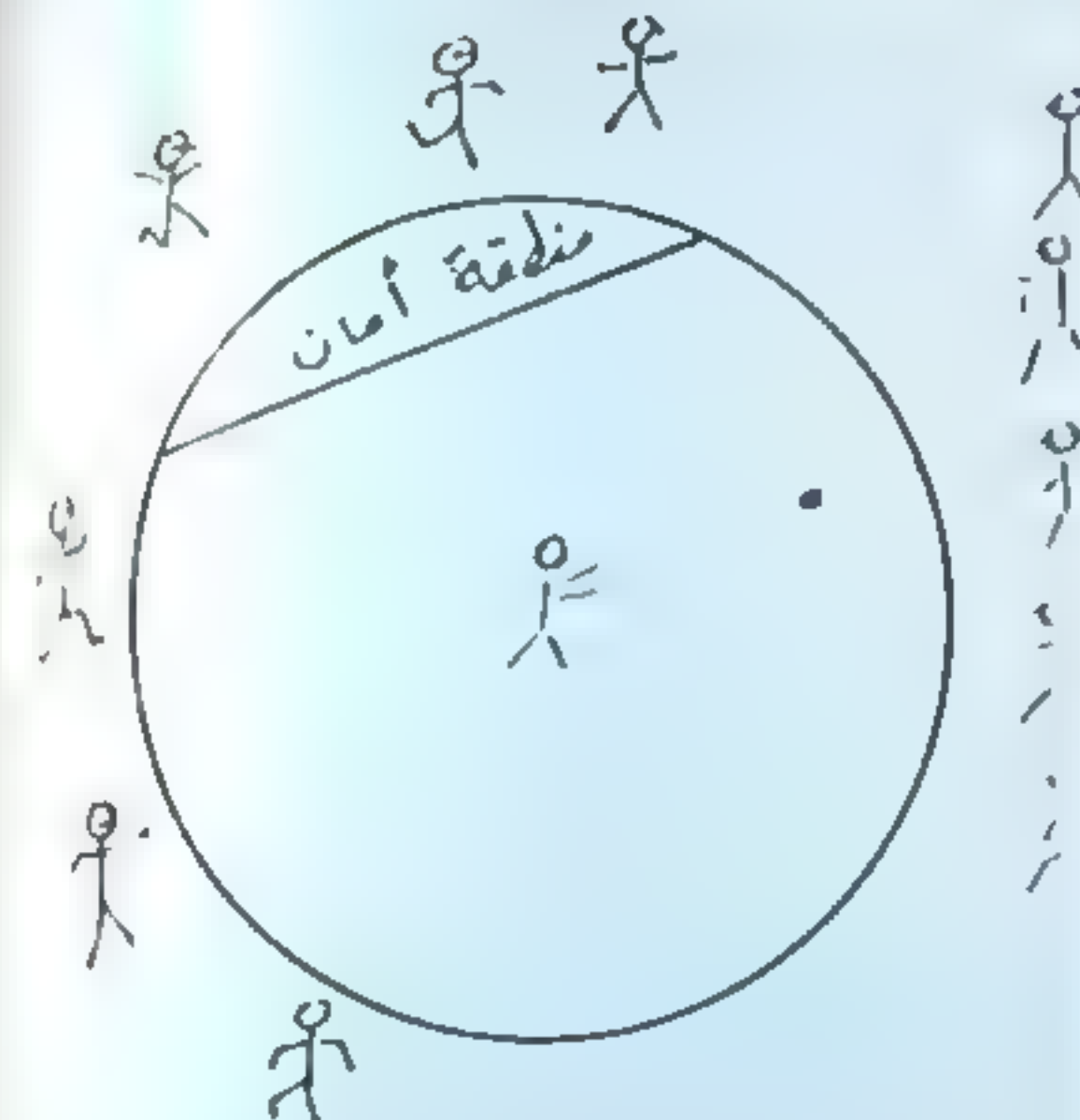
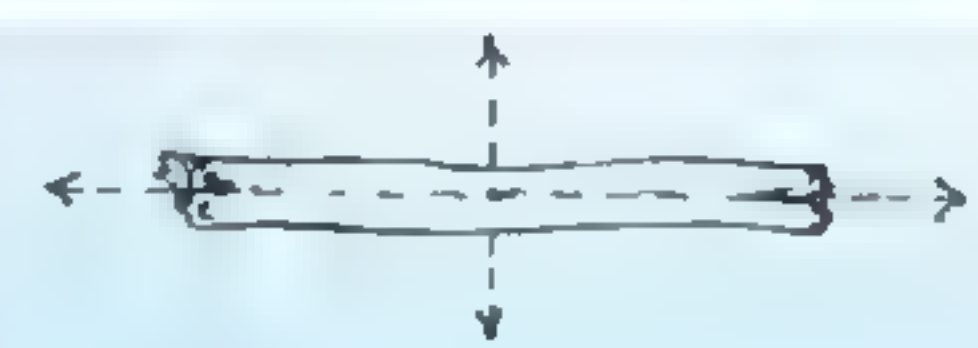
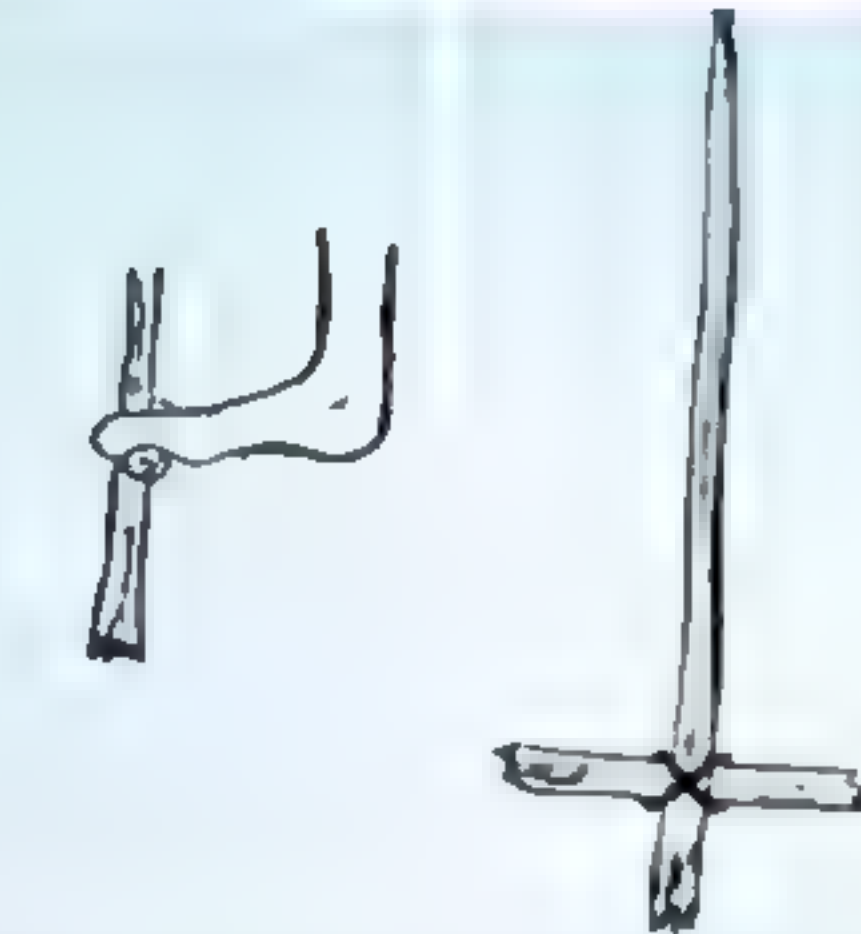
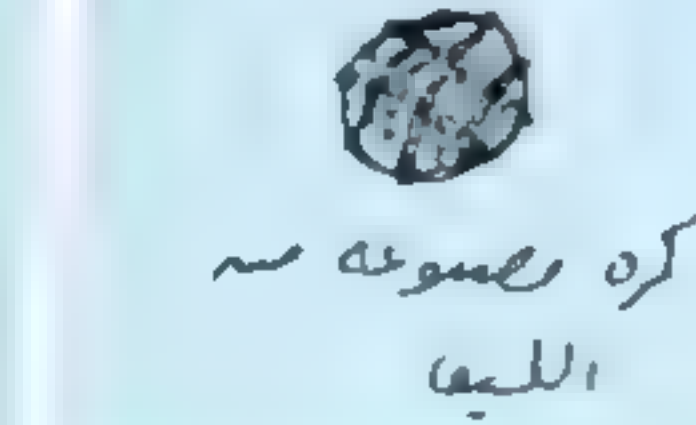
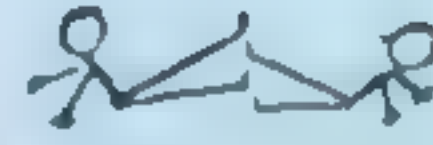
وما يزال الكثير من الألعاب القديمة تمارس اليوم فى الريف ، خاصة فى الموالد ، فنرى لعبا من الخشب تمثل شكل رجل يده

يولد الطفل وله خصائص وراثية ، ويكون عند ولادته مجرد كائن بيولوجي ، ولكن سرعان ما يبدأ بامتصاص عناصر من ثقافة مجتمعة من خلال اتصالاته المختلفة ، وسرعان ما يكتسب عادات وتقاليد ومعايير ولغة .

وهذا يعنى أن الطفل يولد مرتين ، أولاها : ولادة عضوية بيولوجية وثانيها ولادة ثقافية ، حيث يتحول فى الولادة الثانية الى كائن ثقافى .

تمثل ثقافة الأطفال فرعا من ثقافات المجتمع ، وهي تشارك الثقافة العامة فى صفات كثيرة ، ولكنها ليست نسخة مكررة منها ، بل هي كيان مستقل و متميز . ف لغة الأطفال ، وأدائهم فى اللعب ، وطرقهم فى التعبير عن انفسهم ومهاراتهم المختلفة ، وطرقهم فى التخيل والتفكير ، وتناجهم الفنى ، والقصص التي يتناقلونها ، والأغاني التي يتغنون بها ، والموسيقى التي تروق لهم .. تختلف فى مجملها عن تلك التي يختص بها الكبار .

وتختلف ثقافة الأطفال فى كل جيل - إلى حد ما - عن ثقافة الأطفال فى الجيل السابق ، لذا فإن الآباء فى كل جيل يضجون بالشكوى لحال أطفالهم لأنهم لم يكونوا مثلهم .. عقلاء .. مطيعين ..



لعبه متحركة تمثل رجلا يلعب الحب

كرن مصوغة من الليفا

ورجلان مشبكتان بمحور يتدلى منه خيط أو شكل حصان ذي له ورأسه مشبكتان بمحور به خيوط ... وعند شد هذه الخيوط تتحرك هذه الاجزاء الى اعلى .

وهذه الألعاب شبيهة بلمبتين صغيرتين في متحف القاهرة الفرعونى ، وتحتل كل منهما وجلا يطحن الحبوب ، ويتدلى من وسطهما خيطان يشدهما طفل أو برغيهما . وسرعان ما يشب الطفل عن طوقه ، وينصرف تدريجيا عن العرائس والدمى والألعاب الفردية ، ليتقل إلى الألعاب الجماعية ومزاولة اقاربه وزملائه من سنه .

ولقد مارس الاطفال المصريون قديما عدة ألعاب مرحة ومتنوعة قد لا تفرق عن ألعاب اطفال اليوم في شيء كثير ، بل هناك ألعاب مصرية قديمة التقطها الاوروبيون (غالبا في فترات الاستعمار) وأولوها اهتمامهم ، وجعلوا منها ألعابا قائمة بذاتها مثل لعبة « الهوكى » التى هى اصلها لعبة « الحكة » ولعبة « اليسى بول » التى هى اصلها لعبة « اللجم » .. وسوف يأتى الحديث عنهما بالتفصيل ..

ومن الألعاب التى صورتها الجدران والناظر المصرية القديمة لعبة مازال اطفال الريف يلعبونها حتى اليوم ، وتسمى فى وسط الصعيد باسم « خزالا وزه » ، وتعرف فى مناطق متفرقة بأسوان باسم « شيرشير » ، فى هذه اللعبة يجلس صبيان متقابلين يضع كل منهما قدما فوق الآخر بالتناوب ثم يتابع الاطفال الباقون فى القفز فوقهما بطريقة الحجل ، فإذا نجح الجميع يزيد كل من الطفلين الجالسين قبضة يده فوق قدميه فيزداد الارتفاع .

ولعبة أخرى كان الصبية يتبارون فيها بأدوات خشبية مديبة يحاولون قذف قطعة من الخشب بعيدا بضربة عصا سريعة ثم يحاول الطفل الآخر اعادتها إلى مكانها الأول بنفس الطريقة ويأقل عدد من الضربات وهذه اللعبة معروفة إلى الآن فى كثير من مناطق من ريف مصر باسم « تريك تراك » .

ولعبة ثالثة ينقسم فيها اللاعبون إلى فريقين ، يحاول كل منهما جذب الفريق الآخر ناحيته ، بما يشبه لعبة شد الحبل الحالية .

ولعبة رابعة تشبه لعبة « جوز وفرد » ، يلعبونها بحصى ويؤدونها بثلاث طرق ، طريقة منها ما تزال تؤدى حتى اليوم ومعروفة بريفنا باسم « خمسة وخمسة » .

كما مارس اطفال المصريين القدماء (غير هذه الألعاب) ، ألعابا أخرى يتطلب ادائها قدرا من

الجهد والتحرير والمهارة ، مثل المصارعة وحمل الاثقال والقفز والتحطيب والعدو والسباحة والتجديف ، وكان يؤديها الشبية عادة ، ثم يحاول الصغار أن يقلدوهم فى بعض منها كلما استطاعوا ذلك .

الألعاب الشعبية اليوم

إن الألعاب الشعبية المنتشرة فى أوساطنا الشعبية كثيرة ومتنوعة والألعاب التى سوف أعرضها فى هذا البحث هى ليست بالقطع أنواع الألعاب الموجودة فى ريف مصر ، انما قمت باختيار هذا المحلول من الألعاب الشعبية المصرية كنموذج للألعاب التى يمارسها نجلها فى أوساطنا الشعبية وهى ...

لعبة « شير شير » : تم جمعها من « أبو الريش » (اسنا ١٩٦٨) وهى من الألعاب التى تؤدى بدون أدوات وهى خاصة بالفتيان وحدهم .

لعبة « الحوكشة » : تم جمعها من بلدة نزة محاسوهاج ١٩٦٦ ، ومن النخلة محافظة أسيوط - نفس العام ، وهى اللعبة المصرية التى تحولت فيما بعد إلى اللعبة العالمية الممر بالهوكى . وواضح من التسمية أنها مأخوذة من نفس لفظ حوكش وهى من ألعاب الفتيان .. وأدواتها « الجعف » أى جريد النخيل ومصنوعة من لوف النخيل الأحمر .

لعبة « اللجم » : وهى من الألعاب المنتشرة فى صعيد مصر خاصة مسوهاج وأسيوط ، وهى أصل لعبة « اليسى بول » الأوروبية وهى من ألعاب الفتيان . وأدواتها جريد النخل وكرة مصنوعة من لوف النخيل الأحمر . تم جمعها ١٩٦٦ .

لعبة الليبوت : تم جمعها من « أبو الريش » قبل (اسوار ١٩٦٨) وهى من الألعاب الشعبية المنتشرة بين اطفال مصر عموما ومعروفة أيضا فى مناطق متفرقة من الجمهورية باسم « الاستغاية » وهى من ألعاب الفتيان والفتيات .

لعبة التعلب قلات : وهى من الألعاب المشتركة « قيات » فتيان ، يصاحبها أغان ، ومعروفة بهذا الاسم فى مناطق كثيرة بجمهورية مصر ، وموجودة بواحات سيوة تحت اسم « الحيرانة » .

لعبة كرة النصارة : تم جمعها من نجع المقله - محافظة أسوان ١٩٦٨ ، وهى من ألعاب الفتيان ويستخدم فيها كرة .

لعبة الطاب : تم جمعها من منطقة « أبو الريش » ومناطق متفرقة من محافظة أسوان ١٩٦٨ .

لعبة الجرع سبب : تم جمعها من جزيرة سعد - الشرقية ١٩٦٩ من ألعاب الفتيان .

لعبة الجملوسة والددة : تم جمعها من جزيرة سعد - مركز الحسينة - الشرقية عام ١٩٦٩ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة الطجوطجو : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة أومح أومح : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة الحيرانة : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان ، والفتيات .

لعبة الغراب الفوحى : تم جمعها من بنى سويف ١٩٧٨ وهى لعبة مشتركة بين الفتيان والفتيات .

لعبة « شير شير »

(من الألعاب الصيفية - لا يستخدم فيها أدوات - تؤدى على ضوء القمر)

هذه اللعبة من الألعاب المصرية القديمة ، وهناك صور لهذه اللعبة على جدران مقابر بنى حسن ، وتونة الجبل ، بمحافظة المنيا واللعبة ما تزال تمارس حتى الآن فى مناطق متفرقة من جنوب مصر .

وهذه اللعبة خاصة بالفتيان ولا يستخدم فيها أدوات ، فهى تعتمد على رشاقة المشاركين من الأولاد ومهارتهم فى الوثب العالى بساق واحدة حيث لا بد وأن يمسك الأخرى وهى مثبتة خلفا بيده .

تبدأ اللعبة بجلوس اثنين من المشاركين على الأرض متقابلين وفاردين الساق أمامهما ، بحيث يضع أحدهما كعب القدم فوق أصابع مشط الزميل المقابل (شكل ١) .

تحاول المجموعة المنتشرة القيام بالوثب « بقدم واحدة » بالتتابع ، أى الواحد بعد الآخر محاولين تخطى الحاجز الأول .

إذا نجح الجميع ، قام اللاعبان الجالسان على الأرض بوضع القدم الأخرى فيصبح الارتفاع أربعة أقدام بدلا من اثنين ، ثم تعاود المجموعة المنتشرة بالوثب بساق واحدة أى الحجل .. محاولين اجتياز هذا الارتفاع (شكل ٢) .

يقوم اللاعبان الجالسان بزيادة الارتفاع وذلك بوضع يد كل منهما فوق هذا الارتفاع مع فرد الأصابع تماما أى فرد « الشبر » أقصى ما يستطيع (شكل ٣) .

ثم يأتى دور الارتفاع النهائى فيضع اللاعبان الأقدام والكفين فوق بعضهما (شكل ٤) .

وعلى المجموعة التى تقوم بالوثب اجتياز هذه الارتفاعات دون لمس أطراف الأصابع ، فإذا مالس أحدهم أى ارتفاع يحل على الأرض ، ليقوم بدلا منه زميله الحالى .. وهكذا ..

لعبة الحوكشة

تعد لعبة « الحوكشة » ولعبة « شير شير » ولعبة « التحطيب » من الألعاب المتوارثة عن ألعاب المصريين القدماء .

ومن الألعاب الشعبية التى يمتد جذورها آلاف السنين ، لعبة « الحوكشة » وهى مرسومة على جدران المعابد بمقابر « بنى حسن » بمحافظة المنيا ، وما تزال تمارس فى بعض قرى مسوهاج وأسيوط ويؤديها الشباب مستعينين بأدوات معينة .

يشذب سعف النخيل بنزع أوراقه وقطع الطرف الرفيع منه ، لأنهم يستخدمون الجزء العريض منها ضرب الكرة وهى على الأرض ، وتسمى الجريدة فى هذه الحالة ، « الجعف » . أما الكرة فيصنعونها من ليف النخيل الأحمر ثم يربطونها بالحبال المجدولة من نفس الخامة .

طريقة اللعب :

تؤدى اللعبة بمجموعتين متساويتين فى العدد ، ويختار لذلك أرض فضاء تحدد بخطين (كل خط منهما يعتبر الهدف) وعلى كل مجموعة أن تحاور الأخرى باستخدام « الجعف » فقط ، حتى تصل بالكرة إلى خط المجموعة الأخرى - الخصم - ولا يحتسب هدف إلا إذا تعدت الكرة الخط المرسوم على الأرض .. واللعبة غير محددة بوقت ، وغالبا ما يمارسونها فى أوقات المصايرى أو الليالى القمرية .

لعبة اللجم

وهى أيضا من الألعاب الفرعونية ، والنسبة لها لوحات جدارية فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، وقد أخذها عنا الأوروبيون وهى اللعبة المعروفة لديهم تحت اسم « اليسى بول » .

ولعبة اللجم تلعب فى أوساطنا الشعبية (جهة مسوهاج - النخلة بأسيوط) وأدواتها مثل أدوات الحكة تستعمل معها جريد النخيل كذلك وكرة صغيرة من لوف النخيل الأحمر ..

طريقة اللعب :

تبدأ اللعبة بفريقين متساويين عددا (فريق ضارب وفريق متشر) حيث يبدأ أحد أفراد الفريق الضارب برمي الكرة إلى أحد أفراد الفريق المتشر والذى معه قطعة الجريد ، حيث يضرب الكرة الملقاة إليه أو

يلقها بها بضربة حتى تنفذ الكرة الى أبعد مسافة ، ثم يلقي بالجريدة ، ويحرق مسرعا هو وفريقه المتشرف في خط سير متفق عليه قبل بدء اللعبة ، كان يجري حتى يبلغ نخلة بعيدة ثم نخلة أخرى مجاورة ثم يعود الى منطقة الأمان ، وغالبا ما تكون هذه المنطقة (الأمان) هي نفس المنطقة التي ضرب منها الكرة .

وخلال هذا يقوم الفريق الضارب بإحضار الكرة بسرعة ، وتلقفونها فيما بينهم دون الجري بها - واحدا بعد الآخر محاولين إصابة أحد أفراد الفريق المتشرف قبل وصوله الى منطقة الأمان .

قوانين اللعبة

- (١) الذي تصيبه الكرة من الفريق المتشرف يخرج من فريقه ليقل عددهم واحدا .
- (٢) على الفريق المتشرف عدم تخطي الحدود المتفق عليها أثناء الجري والذي يتعدى هذه الحدود يعتبر خارج فريقه .
- (٣) ضارب الكرة من الفريق المتشرف ، إذا لم يصيبها تعاد الضربة (ثلاث محاولات فقط) .

يتغير الفريق الضارب إلى متشرف - والعكس - في الحالات الآتية :

- (١) إذا تمكن الفريق الضارب من اصطيد ضارب الكرة أثناء انتشاره فهو يعتبر قائد فريقه .
- (٢) إذا فشل ضارب الكرة من إصابتها بالجريدة ثلاث مرات متتالية .
- (٣) إذا تمكن الفريق الضارب من إصابة جميع أفراد الفريق المتشرف .

لعبة الليبوت

(من ألعاب الفتيان - لا يستخدم فيها أدوات - من الألعاب القمرية) .

من الألعاب الشعبية المنتشرة في محافظة أسوان - أبو الريش قبل - ومعروفة في كثير من القرى المصرية بشكل عام أيضا . تؤدي اللعبة بفريقين متساويين في العدد ، ثم يقومون بعمل فرقة (من طريق إحدى لعبات الاختيار مثل حادي بادى ... سيدى محمد ...) هذه الفرقة تؤدي من أجل اختيار (من يستغنى ومن يطير) .

عند الانتهاء من الاختيار يقوم فريق بالفرار والاختفاء في أماكن متفرقة في مكان اللعب ، ويقوم الفريق الآخر بأن يغشى عينه في ذراعه .

وبعد فترة من الزمن يبدأ الفريق الذي يغشى عينه بالبحث عن أفراد الفريق الفار ، فإذا تمكن أحدهم من الإمساك بأحد

المختبئين ، يأتي به إلى مكان مخصص لهم ، وهكذا حتى يتمكنوا من الإمساك بكل الفريق ، فيتبادلون الأماكن .

ومن الطريف في هذه اللعبة أن الفريق الذي غشى عينه يعين حارسا للأفراد الذين تم إحضارهم إلى النقطة ، أي المكان الذي خصصوه لذلك .

وإذا تمكن أحد الفارين من الإقتراب إلى هذه النقطة المحرمة وتمكن في - غفلة من الحارس - ولمس زملاؤه الممسوكين بالنقطة ، قاتلا وطيروا ، يفر الجميع من الأسر إلى أن يتم الإمساك بهم مرة أخرى ... وهكذا .

وتعتمد هذه اللعبة على مهارات الطفل في الجري والقدرة على الاختفاء والقدرة على المحاوراة أيضا .

لعبة التعلب فات

(من الألعاب المشتركة - فتيان وفتيان - ويصاحبها غناء ، والأدوات ، المستخلصة عبارة عن منديل فلاحى كبير به عقدتان أو ثلاث) .

وهي لعبة منتشرة في كل أنحاء مصر - بما في ذلك العواصم أيضا - وإذا صادفنا اختلافا بين منطقة وأخرى فنجد في النص المصاحب للعبة .

فمثلا في جزيرة سعد - مركز الحسينية - محافظة الشرقية نجد النص المصاحب يقول :-

يا طالع الشجرة هات
عصفورة ويلح أمهات
التعلب فات فات

وفي مناطق أخرى يقول النص :

المغنى	المردودون
التعلب	فات فات
وفي ديله	سبع لفات
والدبة	وقعت في البير
وصاحبها	واحد خنزير

مافتش عليكموا ايب الديب السحلاوى

فات فات وفي ديله سبع لفات

أما طريقة الأداء فلا تختلف من منطقة إلى أخرى ، وهي عبارة عن دائرة يجلس حولها الأطفال بعد أن يختاروا واحدا من بينهم (بطريقة الفرقة أو لعبة من ألعاب الاختيار) ، ويقوم هذا الطفل بالإمساك بالمنديل ملوحا به في الهواء ويدور حول دائرة زملائه مغنيا :

★ فهي لعبة معروفة في مناطق كثيرة باسم « الاستغماية » وفي مناطق أخرى باسم « حكر وحرامية وكذلك « طيروا » ... وإن اختلفت الأسماء بظل شكل اللعبة وقانونها واحدا في الجميع .

التعلب

المجموعة - فات فات

- وفي ديله

المجموعة - سبع لفات ... الخ .

ثم يتحين الفرصة لإلقاء هذا المنديل خلف الأطفال الجالسين دون أن يشعر ، فإذا لمحهم الطفل الجالس ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ليجري خلف المغنى حول الدائرة ، حتى يصل المغنى إلى المكان الخالي الذي تركه زميله في الدائرة .

وتبدأ اللعبة من جديد بمغن جديد .

أما إذا لم يلحقه زميله الجالس ، وأكمل المغنى لفة حول الدائرة ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ويضرب الطفل الجالس الذي عليه أن يدور لفة حول الدائرة حتى يعود إلى مكانه ويجلس ، وتستمر اللعبة بنفس المغنى .

لعبة كورة النصرة

(من ألعاب الفتيان - والأدوات المستخدمة بها كرة) يرسمون دائرة على الأرض ثم يرسم بداخلها وتر ليحدد منطقة الأمان .

يقسم الأولاد أنفسهم إلى مجموعتين متساويتين . الأولى : تنتشر بعيدا عن الدائرة وفي أماكن متفرقة . الثانية : تقف بجانب الدائرة وفي هيئة صف تقريبا ، ويتخبون من بينهم واحدا يقف في مركز الدائرة ، وتكون الكرة معهم أي مع المجموعة الثانية .

تبدأ اللعبة بذف الكرة إلى بعضهم البعض إلى أن يرميها أحدهم إلى زميله الواقف في مركز الدائرة الذي يرمى الكرة بدوره بعيدا لأقصى مسافة وفي أي اتجاه .

وفي الحال ينطلق زميله الذي بأول الصف ليجري حول الدائرة ثلاث دورات ثم يدخل بعدها منطقة الأمان .

وفي هذه الأثناء تقوم المجموعة المنتشرة بإحضار الكرة بسرعة محاولين اصطيداه بالكرة قبل دخوله منطقة الأمان ، فإذا نجحت في ضربه وإصابته بالكرة أصبح « ميتا » ويخرج من مجموعته التي تقل أو تضر واحدا .

وهكذا حتى يتم اصطيد المجموعة كلها فتأخذ « فورة » أي تحسب لها نقطة ، ثم يتبادلان الأماكن . فإذا تمكن الآخر من الجري حول الدائرة ثلاث مرات متتالية ودخل منطقة الأمان تكرر المحاولة لزميله الثاني . فإذا نجح الثاني ، يأتي دور الثالث . وهكذا تكرر العملية حتى آخر فرد في المجموعة . فإذا نجحوا جميعا ، حصلت

المجموعة على نقطة تحسب لها وعندئذ يتبادل الأماكن مع المجموعة الأخرى .

لعبة الطاب

(فتيان - أدواتها من الجريد)

كيفية تصنيع أداة اللعب .

يأتون بقطعة من جريد النخل عريضة ثم يقطعونها إلى أربعة أجزاء ، وبهذا يصبح كل جزء ذا لونين أحدهما أخضر والآخر أبيض .

يجلس الأولاد في شكل دائرة ، وكل فرد منهم له رمية واحدة لهذه الأجزاء الأربعة .

ويسير اللعب بموجب قوانين متفق عليها كما يلي :

- (١) إذا جاءت الألوان كلها أبيض تسمى « إريش » وبهذا يحصل الرامي على « الحكامة » وواضح من الاسم أن الذي يحصل على الحكامة يقوم بدور القاضي الذي يصدر أحكام العقاب أو العفو .
- (٢) إذا جاءت الألوان كلها أخضر تسمى « ستوت » وبهذا يحصل الرامي على « الضريبة » (جريدة طويلة) ، ومن الاسم يتضح أن الحاصل على ستوت يقوم بدور المنفذ لأحكام « الحكامة » .
- (٣) إذا جاءت الألوان واحدا أبيض وثلاثة أخضر - أو العكس - تسمى « طاب » ، ويعنى من الأحكام ، وإذا تمكن أحدهم من الحصول على الطاب أربع مرات متتالية يأخذ « الحكامة » .
- (٤) الذي لا يحصل على « الطاب » لا يعد داخل اللعبة ، أي أن الحصول على الطاب شرط من شروط نفاذ اللعب بالنسبة له .
- (٥) إذا جاءت الألوان ، اثنين خضر واثنين أبيض ، تسمى « تتين » والرامي يحكم عليه بالضرب .
- (٦) لا تلعب اللعبة بأقل من ٤ أطفال .

الأحكام :

- (١) طينة : أي لا يضرب
- (٢) خمسة من نار جهنم : أي يضرب بشدة
- (٣) خمسة باردين : أي يضرب ضربا هينا .

لعبة الجرع سببب وجه خيرة

(فتيان - بدون أدوات - يعتمد على الحوار وليس الغناء - قمرية) الأسماء المستخدمة في اللعبة :

- (١) الحجر : بكسر الحاء .
- (٢) الجايبة : أي القائد .
- (٣) الجرع : نبات القرع .

ولا ينقسم العدد في اللعبة إلى مجموعات ، بل إن جميعهم يشترك فيها كمجموعة واحدة ، ويتراوح عددهم ما بين عشرة إلى عشرين طفلاً .

ويتم اختيار « الحجر » قبل بدء اللعبة ثم « الجايبة » وذلك إما عن طريق الاتفاق أو عن طريق العدد من واحد حتى عشرين ، والذي يقع عليه الرقم ٢٠ يكون هو الحجر ، وبالمثل للجايبة .

فمثلاً إذا كان عدد المشتركين ١٥ أو ١٣ يتم العدد حتى الرقم عشرين .

تبدأ اللعبة بأن تنام المجموعة - ماعدا الجايبة والحجر - على الأرض في وضع انبطاح (على البطن) ، وكل طفل يواجه لقدمي الطفل الذي أمامه وهو رافع رأسه قليلاً عن الأرض .

أما الطفل الذي في أول الصف تكون رأسه في حجر « الحجر » ويدها محيطتان بوسط الحجر الجالس مربع الأرجل . كل هؤلاء الأطفال المنبطحون يسمون بالقرع .

في هذه الأثناء يكون الجايبة واقفا خلف الحجر ، فيعد أن تجهز المجموعة ، يبدأ الجايبة بالجرى حول الصف أربع أو خمس مرات ثم يعود لنهاية الصف ليخطئه وهو فاتح رجله للخارج وفي أثناء ذلك يمر عليهم واحد وهو يطرق على رأس كل منهم بمنديل معقود به كمية من الرمل .

ومع كل طريقة يسأل : الجرع سبب ؟
فرد المجموعة : وجهه خيره ؟

وهكذا إلى أن يصل إلى الحجر فيسأله : الجرع طاب ؟ فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه حصة من الرمل ، فيأخذها الجايبة ليمر بها على الأطفال مصطفاً أنه يقيهم ، بأن يرمى بجوارفهم كل طفل كمية من الرمل فيقولون له في كل مرة « مر ... مر ... مر ... ؟ فيصبح ح قاتلاً : يا جوعكوا يا ولادى » ويظل يكررها مع كل طفل حتى يصل إلى الحجر مرة أخرى فيسأله : الجرع طاب ؟

فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه قليلاً من الرمل .. لتكرر اللعبة .

في المرة الأخيرة سأل الجايبة الأطفال وهو يقيهم فيقولون « سكر ... سكر ... سكر » عندئذ يبدأ الجايبة في سحب الرمل الذي في آخر الصف « بعد لغة كاملة حولهم » ليلعب به إلى البيت . (وهذا البيت هو عبارة عن دائرة حدها الجايبة بإصبعه على الرمل قبل بداية اللعب) ثم يعود لسحب الرمل الذي يليه .

وهكذا .. إلى أن يصل إلى الحجر ، فاما أن يسحب مثل الآخرين أو أن يحمله نأية وسيلة لينذهب به إلى بيته (وهو المكان الذي

سبده فيه اللعبة من جديد باختيار جديد « للجايبة » و « الحجر » . (ملاحظة : تحتاج اللعبة إلى أرض رملية)

لعبة الطجوطجو

(فتیان - بادوات - تلعب في أى وقت من النهار)

وهي من الألعاب التي يستخدم فيها جريد النخل كعنصر أساسي للعب ويصنعها الطفل من قطعتين من الجريد إحداها طويلة (حوالي ٧٠ سم) والأخرى قصيرة (حوالي ١٥ سم إلى ٢٠ سم) ، ثم يربط الجزأين معاً بشكل متعامد

هذه الأدوات يركبها الطفل عن طريق إدخال العصا الطويلة ما بين أصبع القدم الكبير (الإبهام) والإصبع الذي يليه ، مرتكزا بقية الأصابع فوق الجزء الآخر ، ثم يمسك طرف الجريدة العليا بيد

وكل طفل عليه - بالطبع - صنع اثنتين من هذه « الركوبة » : « الطجوطجو » كما يسمونها باللهجة السورية .
وهم - بهذا الشكل - يستخدمونها في أكثر من لعبة :
(١) إما عن طريق السباق بها لمسافات محددة .
(٢) وإما عن طريق اللعب بكرة صغيرة يتحاورون بها في شك حر وهم راكبوا الطجوطجو .

ومن الطريف أنهم يستخدمونها في فصل الشتاء ، فأحياناً يركب الطفل ويسير بها متخطياً المياه التي تسببها الأمطار أحياناً ، وهذا - في حد ذاته - بعد نوعاً من اللعب .

لعبة الجلموسة والدة

(فتیات - بدون أدوات - غنائية)

تقف الفتيات في شكل دائرة وهن ممسكات بأيديهن ، وتقف أحدهن داخل هذه الدائرة المغلقة .

تبدأ اللعبة بأن تدور الفتاة داخل الدائرة وهي تغنى :-

- الجاموسة والدة ...

المجموعة - ألتحولها الباب ده

ويتكرر الغناء الفردي والرد الجماعي إلى أن تتحين الفرصة للخروج من الدائرة عن طريق فك الأيدي أو المرور تحتها خارج الدائرة بينما تحاول الفتيات منعها من الخروج .

فإذا تمكنت من الفرار لاحقتها إحدى فتيات الدائرة لإعادتها مرة أخرى ، فإذا لم توفق عادت لتقف داخل الدائرة مكانها ، وتعاد اللعبة من جديد مع الفتاة الجديدة .

أما إذا نجحت في اللحاق بها وإسائها تعود نفس الفتاة إلى داخل الدائرة مرة أخرى .

لعبة الحيرانة

(لعبة مشتركة - بادوات - يستخدم فيها بعض النداءات)
يجلس الأطفال في شكل دائرة (فتیان + فتیات) ثم يتم اختيار أحدهم عن طريق القرعة (مين يسقط في النص) ، والطفل الذي يقع عليه الاختيار للزول وسط الدائرة ، يربطون عينيه بمنديل حتى لا يرى تخفية المجموعة ، حيث يختارون « طاقية - منديل - فردة حذاء أو شئ » ثم يضعونه في مكان ما وسط الدائرة .
والطفل الذي يتم ربط عينيه عليه أن يبحث عن هذا الشيء وهو يحبو يديه وركبته .

وتساعد المجموعة زميلهم بالتصفيق في إيقاع موحد مع نداء باسم هذا الشيء كأن يقولون (الطاجية ... الحيرانة) بحيث كلما ابتعد الطفل الذي بوسط الدائرة عن الشيء يهدنون التصفيق وكذلك صوت النداء ، وكلما اقترب من الشيء تعلو الصيحات ويعلو التصفيق حتى يدرك الطفل أنه يقترب أو يبتعد من الهدف . ويظل على هذا النحو حتى يعثر على الشيء . وعندئذ يختار طفل آخر وشئ آخر للاستمرار في اللعبة .

ومن الطريف أن هذه اللعبة تم جمعها في عام ١٩٦٧ في شهر نوفمبر أي بعد النكسة بأربعة أشهر ، فكان النداء الذي يصيحون به أثناء اللعبة . (موسى ديان ... لاهور ...)

لعبة اومج اومج

(فتیات - بدون أدوات)

وهي من الألعاب التي تعتمد على محاكاة البط في الحركة والشكل وأيضا الصوت .

حيث تجلس فتاتان القرقصاء أمام بعضهما وقد وضعت كل منهما يديها في وسطها ، ثم تدوران حول بعضهما بحركة وثب تقلدان فيها حركة البطة وهما يصدران صوتا مبجوحا وهن يرددن « أومج أومج » فإذا اقتربت إحداهن من الأخرى حاولت دفعها بيدها حتى تفقد الأخرى اتزانها وتسقط فتتزلز أمامها زميلة أخرى .

وإذا استمرت اللعبة وقتاً طويلاً دون أن تتمكن إحداهن من سباق الأخرى ، فإن مجرد وقوف إحداهما يسبب التعب - يجعل الأخرى هي الفائزة .

لعبة الغراب النوحى

وهي من الألعاب المشتركة ومن الممكن أن تنفرد بها الفتيات أو أن ينفرد بها الفتيان ، ولا يستخدم فيها أدوات ، ويصاحبها غناء من الشخصية التي تمثل الغراب . وبعد أن يختار الغراب بالقرعة ، يقف باقى المجموعة في شكل قاطرة وتكون مواجهة للغراب .

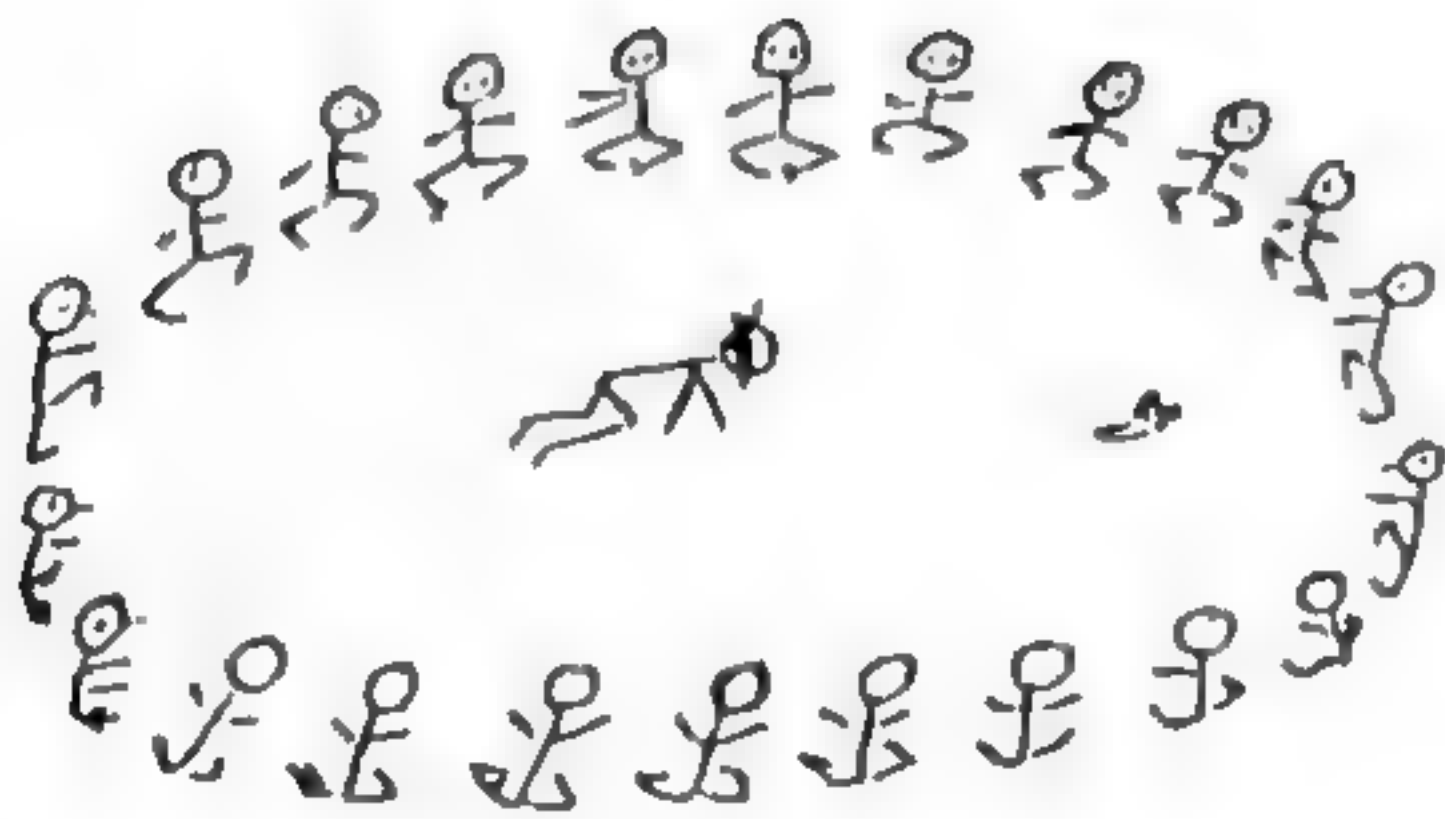
وعلى الغراب أن يحاول الإمساك بأخر فرد من القاطرة ، بينما تحاول المجموعة منع الغراب من تحقيق هدفه .

فإذا اتجه الغراب يمينا اتجهت كل القاطرة يسارا (والعكس) وتكون المجموعة ناشرة الأذرع جانباً .

وإذا نجح الغراب في الإمساك بالشخص الأخير في الصف أدخله وقاده إلى مكان قريب ثم يعود إلى المجموعة - التي نقصت فرداً - لبدء المحاولة من جديد . فإذا نجح كرر المحاولة وهكذا حتى يتم اختطاف المجموعة كلها .

وفي أثناء اللعبة يغنى الغراب :-

أنا الغراب النوحى النوحى
أخطف وأروح على سطوحى



الموسيقا الدينية فى مصر

جذورها التاريخية وخصائصها

بقلم / سليمان جميل

أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى القديم

منذ أن تبحرت فى وجدان الإنسان المصرى القديم شرارة التأمل فى ظاهرة الأكوان السماوية التى تمثل سقف وجوده فى الأرض ، وهو يواصل تعميق تجربته الدينية وينعكس نشاطه الدينى فى ممارسات موسيقية مقدسة ومتنوعة

والواضح من وثائق التاريخ المصرى القديم أن التجربة الدينية لدى المصريين القدماء هى التى نبعت منها كل أنشطتهم الثقافية المادية والمعنوية حيث كانوا يعتقدون أن كل شىء فى حياتهم مقدس ، لأنه صادر عن الإله ، وأن كل نشاط يؤدونه فى دنيابهم إنما يتم من خلال سلوك هدفه إرضاء الإله وضمان الخلود فى « الحياة بعد الموت » فى السماء

ولقد تصور الإنسان المصرى القديم آلهته على شكل حيوانات وزواحف وطيور ونبات ، ثم على شكل رؤوس حيوانات على جسم إنسان ، ثم تصوير آلهته مع بداية تاريخه المدون ، على شكل إنسان هو الملك المؤله فى الأرض ، والذي يتقل عند وفاته الأرضية إلى السماء ليحيا حياة الخلود بجوار إله الشمس « رع » وهو الإله الأعظم فى ملكوته الكونى ، ذلك لأن الملك فى اعتقاد المصريين القدماء هو ابن الإله أو هو الإله نفسه .

ولقد كان لكل إقليم من أقاليم مصر إله خاص يعبد أهل الإقليم ويعتقدون فيه أنه يملك الخير والشر . وتوجد فى المتحف المصرى بالقاهرة صور لبعض هذه الآلهة المحلية منقوشة على بعض الآلات الموسيقية التى تستخدم ضمن إجراءات العبادة ،

إن الموسيقا الدينية التى مارسها المصريون القدماء داخل المعبد الفرعونى ، عمرها يحسب بالآلاف السنين ، ولقد انتقلت الخصائص الجوهرية لهذه الموسيقا من المعبد الفرعونى إلى المعبد اليهودى فى مدينة الإسكندرية ، ثم إلى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ، ومنها انتقلت إلى الأناشيد الدينية فى مصر الإسلامية محتفظة بكثير من الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد ومظاهر العبادة فى مضامين عقائدية جديدة تابعة من الدين المسيحى فى عهده القديم والجديد ، ثم من الدين الإسلامى . وهذا معناه أن التجربة الموسيقية الدينية استمرت فى مصر محتفظة بخصائصها الجوهرية على مدى تاريخ طويل متصل ، هذا ما سنلقى عليه الضوء فى موضوعات هذا المقال وهى :

أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى
ثانيا : الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بالموسيقا فى المعبد اليهودى القديم فى مصر .
ثالثا : موسيقا الأناشيد فى مصر الدينية الإسلامية .

رفعة المولدة أحد مظاهر الرفص الشمي الحديث والذي بدأته وزارة الثقافة



ومثال ذلك صورة آلهة « باست » (١٦) وهي تأخذ شكل رأس قطة صقوشة على اليد المعدنية لآلهة السيتر SiSTRUM وهي آله موسيقية إيقاعية تستخدم في مصاحبة التراتيل الدينية داخل المعبد ، ويحارب الآلهة المحلية التي كان نفوذها يقتصر على مناطقها التي تعبد فيها ، اعتقد المصريون القدماء أن هناك آلهة كونية عالمية مثل الإلهة « نيوث » NUT إلهة السماء و « جب » GEB ، إله الأرض وشو SHU إله الهواء ، ونفثوت ، TEFNUT آلهة الندى ، أى « الهواء والرطوبة » ، و « رع » RA ، إله الشمس ، « وأوزيريس » OSIRIS إله الخلود ، و « حابي » HAPI ، إله النيل ، و « نون » NUN إله المحيط ولقد اعتقد المصريون القدماء أن الإله « أوزيريس » هو الذى علمهم تقديس القوانين والحياة فى مجتمع إنسانى نبيل ، وهو الإله الذى جاء ذكره فى الروايات المصرية القديمة بأنه الإله الذى خلص المصريين من الفاقة ومن الحياة الوحشية وأنه هو الذى أعطاهم القوانين وعلمهم كيف يجعلون الآلهة وحين أخذ يحوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ فى حالة واحدة إلى قوة السلاح . وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديث السلة والرقفة مجعلا إياها بكل المغاتن الخلابة التى للشعر والموسيقا . وقد جاء فى كتابات المؤرخ اليونانى « بيلوتارك » أنه طبقا لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف فن الموسيقا يعود إلى « مانيروس » MANERDS وهذا الاسم يعنى عند المصريين القدماء « ابن الخالد أو ابن الأبدية » . كما كان المصريون القدماء يدعون « حورس » باسم إله الشعر والنغم . وهكذا اعتقد المصريون القدماء أن الموسيقا ظاهرة مساوية يحكمها قانون التناغم والتناسق المحكم الذى يحكم حركة الأجرام السماوية المتناهية الدقة فى تناغمها وتناسقها .

— وقد بنى المصريون القديما معابدهم ، لتكون مقرا وسكنا للالهة ، وأعطوا للمعبد اسم « بيت الاله » ، وفى هذا البيت يوضع تمثال الاله الذى تؤدى له الطقوس الدينية . ويشتمل المعبد على حجرات للمكهة وحجرات للنظهير وحجرات للملايس وأخرى للأصحية وحجرات خاصة للمنتدبين والرقصات وحجرات أخرى لحفظ الآلات الموسيقية . وضمن التكوين المعماري للمعبد يوجد فناء مخصص للعروض الموسيقية والراقصة المقدسة . ولكل معبد فرقته الموسيقية والراقصة المتخصصة فى الخدمة الدينية فيه ، كما توجد مثل هذه الفرق أيضا فى بيوت الأمراء للترفيه وإدخال السرور على الأمير وأسرته . والموسيقى فى الدولة المصرية القديمة^(١) على وجه الخصوص كانت هادئة ذات أنغام خافتة^(٢) تمكس روح التدين سواء أكانت فى خدمة طقوس العبادة داخل المعبد أو كانت فى خدمة الترويح عن النفس فى بيوت الأمراء . وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من المغن وعازف الهارب وعازف الناي وعازف الأرغول ، ولقد تكونت هذه الفرقة الموسيقية فى الدولة المصرية القديمة وهى أقدم أوركسترا فى تاريخ البشرية^(٣) .

الجمهور . ويحتد الكاتب « كيرستين » في كتابه ، « الرقص » تاريخ مختصر للرقص المسرحي الكلاسيكي - يعتقد أن « رقصة الحرم » التي تحدث عنها « أفلاطون » هي بناء فني من ابتكار الكهنة المتخصصين في علم الفلك في المعبد . وتؤدي الرقصة في شكل حلقة دائرية من الكهنة حول المذبح الذي يمثل في شكل « رع » ، ويتحرك الكهنة في ملابسهم البراقة في إيقاع موسيقى منتظم من الشرق إلى الغرب وهم يؤدون إشارات بأيديهم تعبر عن أشكال الأبراج السماوية ، وبعد أداء الحركة الإيقاعية كل مرة في شكل دائرة يقف الكهنة عن الحركة لحظات قصيرة للتعبير عن ثبات واستقرار في الأرض في إطار حركتها الإيقاعية الكونية المتقطعة في تكرارها الأبدى . وهكذا « اعتمدت » « رقصة النجوم » في بنائها الفني على أداء الحركات الإيمائية في إيقاع موسيقى دائري منتظم مع مصاحبة أداء الحركات التشكيلية التي يؤديها الكهنة بأيديهم تعبيراً عن أشكال الأبراج في وجودها الكوني دائم الحركة حول « الشمس - رع » حيث تمثلت الشمس على شكل مذبح أقيم في مركز حركة الكهنة الدائرية .^(١) وبجانب التعبير عن المقابلة الكونية لدى قدماء المصريين بالرقص المقدس . فإن الكهنة يؤدون طقوساً يومية في شكل أناشيد يرتلونها في خدمة الإله المقرب في المعبد . وتتوزع التراتيل الموسيقية تبعاً لتنوع الطقوس الدينية التي يؤديها الكهنة بحسب تخصصهم ضمن موكبهم في المعبد إلى « الناووس » لتقديم القرابين وأداء الخدمة المقدسة إلى « قدس الأقداس » . ومن هذه التراتيل ترتيلة « إيقاد النور » أي إشعال النار في المبخار ، وترتيلة « حمل المبخار » وترتيلة « السير إلى باب قدس الأقداس » ، وترتيلة « فض الأختام التي على باب قدس الأقداس » ، وترتيلة « فتح باب الناووس » ، وترتيلة « تقبيل الأرض أمام تماثيل الإله » . وكان الكاهن يقوم بحرق البخور عند فتح باب الناووس ، وينحني أمام قدس الأقداس مع مصاحبة الأناشيد . وبجانب تخصص بعض الكهنة في أداء الوظائف الموسيقية الدينية في المعبد ، تخصص في أداء تلك الوظائف أيضاً عدد من الكاهنات وكن يستخدمن الآلة الموسيقية المعدنية الإيقاعية التي سبق أن ذكرناها وهي « آله السيتروم » التي تستخدم فقط في مصاحبة أداء الطقوس الدينية . ولهذه الآلة الموسيقية قيمة دينية عالية ولذلك هي مرتبطة دائماً - في اعتقاد المصريين القدماء - باسم الآلهة ، وتوضح لنا ذلك بردية ويرجو تاريخها إلى حوالي القرن الرابع قبل الميلاد وهي تحتوي على أغاني للآلهتين الشقيقتين « إيزيس ونفتيس » & ISIS NEPHTHYS «وتحتوى أيضاً على نص بأ «أوزيريس» OSIRIS إله الخلود لقب بعازف السيتر الأمين» .

زوجات الإله آمون للطقوس الدينية حيث تضمنت واجباتهن الدينية في المعبد أن يعزفن على آلة السيتروم أمام الإله . ونجد أيضا في المعبد الصغير للملكة « نفرتاوى » بجوار معبد أبى سبل الكبير مناظر دينية نرى فيها الملك وزوجه يؤديان الطقوس اللازمة للآلهة « حتحور » حيث يقوم الملك بحرق البخور بينما تقوم الملكة باعتبارها الكاهنة الأولى بعزف الإيقاعات الموسيقية على آلة السيتروم وهذه الآلة الموسيقية كما سبق أن ذكرنا مقلدة وينتش على مقضها المعدنى صورة الإلهة « باست » معودة منطقة الزقازيق التى تأخذ شكل القطة . وينتش على نفس الآلة الموسيقية أيضا صورة رأس البقرة التى تمثل الآلهة « حتحور » لاستخدامها فى معبد دنكرة - محافظة قنا - وهو مقر عبادة « الآلهة « حتحور » - وتوجد فى معبد دنكرة غرف خاصة لطقوس التطهير وحفظ الآلات الموسيقية التى كانت تستعملها الكاهنات من النساء اللائى كن يعزفن ويقمن بالرقص والغناء مع العزف الإيقاعى على آلة السيتروم فى مهرجان « الآلهة حتحور » وهى ربة السماء والمرأة والحب والجمال عند قدماء المصريين وهى التى أطلق الإغريق عليها اسم « إفروديت » .

(٤) كانت الرسومات والقوش الحائطة الفرعونية تصور الواقع الموسيقى حريا في حالة الفناء أو العزف وذلك لاعتقاد المصريين القدماء بأنهم يستخدمون أدواتهم مرة ثانية عندما يتقلون إلى الخلود في السماء وفي الرسوم الخاصة بآلة الهارب والعود وطريقة العزف عليهما كذلك في تصنيع آلات نفع مماثلة للآلات التي تم الحصول عليها من المقابر الفرعونية تمكن الباحث الموسيقى الألماني « هانز هيكمان » من التعرف على الصفات الموسيقية بين درجات أنغام السلم الموسيقي المصري القديم الذي مر بمرحلة السلم الخماسي المخططات ثم السلم الكامل وهو الثماني النغمات .

ليت وهو اسم آلهة الحبلى والولادة. ولهذا الآلهة معبد يقع في إطار معبد الكرنك الكبير وهو مقر الثلاث الإلهي المقدس الذي يضم (الإله آمون، والآلهة موت، والإله خنسو). وكانت عادة الملك (الإله) أن يجتمع بالملكة والآلهة في عيد أول السنة الجديدة في معبد الأقصر الذي أطلق عليه اسم «ليت رست» أي الحرم الجنوبي لأمون. وهكذا كان يخرج الإله آمون من مقره بمعبد الكرنك متجها إلى معبد الأقصر في موكب احتفالي مقدس ليجتمع بالملكة الإلهة لينح نسلها إليها.

وتوجد نقوش في بهر أعمدة الملك أمنحتب الثالث في معبد الأقصر ترجع إلى عهد الملك «توت عنخ آمون» توضح لنا تفاصيل احتفال هذا الملك ممثلا للإله آمون في رحلته من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر للإقامة فيه بعض الوقت خلال الشهر الثاني من العام الجديد - فصل الفيضان - وهو شهر بابه^(١). ويبدأ الاحتفال طبقا للصور المنقوشة في معبد الأقصر بتقديم القرابين للثالث الإلهي لمدينة طيبة المكون من «آمون وموت وخنسو»، كما ترى في النقوش صورة القرابين في مقصورات بها تماثيل الثالث الإلهي وأمامها الملك «توت عنخ آمون» وهو يحرق البخور، ثم يخرج الكهنة في شكل أربع فرق يحملون على أكتافهم قاربا يحتوي في وسطه على «ناووس» بداخله تمثال من الخشب للإله آمون وقوارب أخرى بها «آلهة موت» و«الإله خنسو»، ويتجه الكهنة وهم يحملون هذه القوارب إلى الشاطئ الشرقي للنيل. وأمام كل مركب حملة المراوح وأمام حملة المراوح يمشى حارق البخور وفي يده مبخرة بتساعد منها الدخان الذي تشيع منه رائحة مقدسة^(٢).

ويتقدم الموكب عازف النفر^(٣) وعازف الطبل بينما يسير فرعون والملك خلف الموكب الرئيسي الذي يحمله الكهنة وهو موكب «الإله آمون» وعندما يصل الموكب إلى النيل يضع الكهنة المراكب المقدسة على ظهر مراكب كبيرة راسية على الشاطئ. ثم يبدأ الموكب النهري متجها نحو معبد الأقصر، بينما يشاهد موكب آخر في الطريق البري الموازي للنيل يضم في المقدمة كاهنا وكاهنة يعزفان الإيقاع الموسيقي بألة السيتروم والكاسات النحاسية يليهم الجنود في صفوف منتظمة بحراهم ودروعهم ومن بينهم فصيلة حملة الأعلام وأمامها عريتان ملكيتان، وفي آخر الموكب يسير الكهنة ومعهم عازف على آلة العود، وخلف كل هؤلاء تسير الجموع الغفيرة من أهالي طيبة والبلدان المحيطة بها وهم يغنون ويرقصون احتفالاً بأمون. يتقدمهم كاهن يغني نشيدا تمجيذا للإله آمون، بينما الأولاد الصغار يصفقون في فرح وهم يصيحون «يا آمون يا آمون»، وعندما يصل الموكب النهري إلى الشاطئ المقابل لمعبد الأقصر، يحمل الكهنة المراكب المقدسة ويخرجون بها من المراكب الكبيرة يتقدمهم عازف النفر وعازف الطبول ويدخلون معبد الأقصر بين هتافات الأهالي وتهليلهم بينما

يقف عند باب معبد الأقصر عدد من الكاهنات والمغيار والراقصات. وبعد دخول المراكب المقدسة إلى المعبد يدخل الأهالي يقدمون القرابين (لثالث الإلهي المقدس) ويلتسود منه البركة. ويخرج المعبد يقضي الأهالي طيلة اليوم يشربون البيرة ويأكلون الأطعمة التقليدية في فرح وغناء ورقص داخل خيم تقبهم حرارة الشمس. وكانت إدارة المعابد في مثل هذه الأعياد توزع القرابين التي وردت للمعبد على الفقراء حتى يكون الفرح شاملا والسرور يملأ قلوب الجميع.

إن الموسيقى في الموكب الاحتفالي بعيد «ليت» أخذت شكل الإنشاد الفردي الذي يؤديه الكاهن كما أخذت شكل الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الأهالي، ذلك بجانب أداء الرقصات مصحوبة الأغاني والآلات الموسيقية المستخدمة وهي الطلة ذات الجانبيين والعود والنفر، وبهنا نوضح أن الموسيقى المستخدمة في أن هذه الاحتفالات ذات طيبة مقدسة ذلك لأن الموسيقى القديمة كان يعتقد أن الصوت الموسيقي ظاهرة إلهية ولد استخدام بعض الآلات الموسيقية لتصاحب الملك المؤله الأرض وهو في موكبه الذي يحمله عند وفاته، ليسح به في رحلته في الفضاء صعودا إلى السماء، ليستقر مع إله الشمس «رع» حياة الخلود. وكان المصري القديم يعتقد أن وجود الموسيقى ضمن محتويات المركب التي تصعد بالملك الإله إلى السماء، إنما لها قوة سحرية تساعد على تذليل العقبات التي قد تعترض هذه المركب في رحلتها الكونية إلى العرش الكوني للإله «رع» - ويوجد نص مصري قديم يشير إلى أن الملك الميت كان ينشد أنشودة سحرية في حمد إله الشمس «رع» من شأنها أن تسهل الطريق إلى صداقة كاملة مع هذا الإله. هذا وإن آلات الإيقاع مثل آلة السيتروم والأجارس والكاسات كانت أهم الآلات الموسيقية ذات القوة السحرية التي كان يختار منها ما يصاحب الملك في رحلته بمركب الشمس إلى السماء. ولا زالت هذه الآلات الموسيقية مستخدمة حتى الآن في إجراءات العبادة في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

(٦) شهر بابه هو الشهر الثاني بعد شهر «توت» وهو الشهر الأول الذي نداء به السنة القبطية.

(٧) يذكر في (مسقولة الباب ٢٨) من كتاب المسقولة الذي تحدد زمن استخدام كتب طقس في الكنيسة القبطية بنصف القرن الثاني - يذكر رفع الحور كفض على الكرامه جدا، فقد نصت المسقولة أن الذي يخر الهيكل هو الأسقف بنفسه وليس الكاهن، فبعد ما يدور حول المذبح ثلاث دورات معطيا الكرامة للثالث المقدس يسلم المسخرة للكاهن ليحرق بها الكهنة. (كتاب دراسات في التقليد الكسي - رسالة سينالكسيس بطران - الكتاب الرابع). (٨) النفر هو آلة نفخ معدنية (من الذهب والفضة) وجدت في مقبرة «توت عنخ آمون».

كما أن الكاسات النحاسية وآلات الطبل الكبير بصفة عامة وآلات الدفوف المستعملة على وجه الخصوص ما زالت تستخدم حتى الآن كآلات ذات طيبة مقدسة في موكب الطرق الصوفية الإسلامية. كما أن إنشاد الحان السيرة النبوية في القرية المصرية ما زال يؤديه المنشد بمصاحبة الكاسات المعدنية وآلة «السلامة» وهي نوع من آلة الناي مصنوعة من أنبوبة من «الغاب» قطر فوهتها أكبر من قطر فوهة آلة الناي، كما أن آلة السلامة بها ستة ثقوب لإصدار درجات أنغام اللحن بينما آلة الناي بها سبعة ثقوب لإصدار هذه الألحان. ومن قديم الزمن فإن آلة السلامة وغيرها من الآلات المصنوعة من شجرة «الغاب» التي تنتمي جميعها إلى «آلة الناي» وهي آلات موسيقية ذات طيبة دينية موروثية منذ التاريخ المصري الفرعوني، حيث كانت آلة الناي آلة موسيقية يعزف عليها الإله، وتوجد لوحة قديمة موجودة في متحف أكسفورد يرجع تاريخها إلى سنة ٣٠٠٠ ق.م وفي هذه اللوحة نقوش تصور «الإله» في شكل الحيوان «ابن أوى» يعزف على آلة الناي بينما الزرافات وحيوانات أخرى ترقص على أنغام الناي - والمعروف أن الحيوان «ابن أوى» كان يرمز إلى إله مصري قديم هو «إله الغرب» حيث تقرب الشمس.

هكذا كانت الموسيقى ظاهرة صوتية كونية اعتقد الإنسان المصري القديم أنها من اختراع الإله وأن الإله «تحت» كاتب الآلهة ومقيم فصول السنة ومعلم العلوم هو الذي اخترع الموسيقى كما اعتقد الإنسان المصري القديم في ضوء تقديمه لظاهرة الصوت أن الجسم العادي العادي للميت يمكن أن يتحول إلى صوت بإرادة الإنسان.

الاحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج»:

إن الاحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» يبدأ من مسجده الذي يقع على الجناح الشرقي لهو الأعمدة الذي بناه «رمسيس الثاني» بمعبد الأقصر، وداخل المسجد يوجد ضريح الشيخ «يوسف أبو الحجاج» وفوق الضريح يوجد مركب معلق مزدان بالألوان، وهو المركب الذي يحمله جماعة من بعض أعضاء الطرق الصوفية^(٩) بعد أدائهم الصلاة ويضمونه على عربته ويربطونه بالحيال ثم يحنيونه ويسرون به في موكب يضم جنود الجيش والبوليس ومشايخ الطرق الصوفية^(١٠) وهم ينشدون أناشيد الأذكار بمصاحبة الدفوف بينها جماعات من الأهالي من مدينة الأقصر والبلاد المجاورة يؤدون تمجيذا للشيخ «يوسف أبو الحجاج»^(١١).

وكانت مركب هذا الشيخ التي كان رجال الطرق الصوفية يحملونها في الموكب احتفالاً بمولده، هي التي كانت تنقله من مسجده بمعبد الأقصر إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج^(١٢) بمصاحبة الأناشيد الصوفية التي يؤديها أعضاء الطريقة الدندراوية.

في ضوء المقارنة السابقة بين إجراءات الإحتفال بعيد الإله آمون في طيبة المعروفة بعيد «ليت» وإجراءات الإحتفال بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج» في مدينة الأقصر يتبين لنا أن التقاليد الموسيقية في الاحتفالين متشابهة مع اختلاف في العقيدة الدينية، وأن الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد التي كانت مستخدمة في إحتفال المصريين القدماء بعيد «ليت» هي نفس الآلات وأشكال الإنشاد التي يستخدمها المصريون الآن في إحتفالهم بأعياد القديسين المسيحيين أو في إحتفالهم بموالد أولياء الله الصالحين المنتشرة أضرحتهم في مختلف أنحاء مصر، ذلك بجانب أن الآلات الموسيقية الإيقاعية ذات الطيبة المقدسة التي كانت تستخدم في المعبد المصري القديم قد إنتقلت إلى نفس الكنيسة الكنية القبطية الأورثوذكسية، كما إنتقلت إلى نفس الكنيسة تقاليد الألحان الفرعونية في إطار الطقوس الجديدة الملائمة للعقيدة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.

ثانياً: الموسيقى في

الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بموسيقا المعبد اليهودي القديم في مصر

كانت مدينة الإسكندرية في بداية دخول المسيحية إليها على يد الرسول مرقس الذي أسس كنيسة الإسكندرية سنة ٦٢ ميلادية - مركزا عالميا لعلوم وفنون الحضارة المصرية القديمة ومجمل حضارات البحر الأبيض المتوسط في ظل حكم اليونانيين البطالسة لمصر الذي بدأ سنة ٣٠٤ ق.م.

وكان «المعهد القديم» قد ترجم في مدينة الإسكندرية من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية بناء على طلب الحاكم اليوناني البطلمي لمصر «بطليموس فيلادلفوس» حوالي سنة ٢٨٢ ق.م. وقام بهذه الترجمة أثنان وسبعون حبرا من أبحار اليهود. ومع انتشار المسيحية في الإسكندرية قام العلامة «بتيوس» رئيس

(٩) هذا المشهد مشابه لمشهد الكهنة وهم يحملون المركب وبها تمثال «الإله آمون» في الإحتفال بعيد «ليت» في مدينة طيبة «الأقصر حاليا».

(١٠) الطريقة الصوفية الرئيسية في محافظة قنا والتي تشمل مركز الأقصر هي «الطريقة الدندراوية».

(١١) يقابل ذلك النشد - نشيد تمجيد الإله آمون الذي كان يؤديه الكاهن في عيد ليت - في الموكب من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر.

(١٢) بينما كانت المركب تحمل للشيخ «يوسف أبو الحجاج» إلى مكة لأداء فريضة الحج، فإن مركب الإله آمون في عيد «ليت» كانت تنقله من مقره بمعبد الكرنك إلى الحرم الجنوبي بمعبد الأقصر لينح نسلها إليها. كما الأناشيد الصوفية الدندراوية فهي في شكلها النغمي والإيقاعي قديمة ومستخدمة حتى الآن في أغاني أهالي واحة سيوة. والمعروف أن واحة سيوة كانت أيضا مقرا لعبادة الإله آمون حيث نرح «الإسكندر الأكبر» إنا للإله آمون في معبد آمون في واحة سيوة.

المدرسة اللاهوتية في الإسكندرية في أواخر القرن الثاني الميلادي بمساعدة تلاميذه وفي مقدمتهم «أكليمنطوس الاسكندرية» بترجمة الكتاب المقدس من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية. ولقد ازدهرت في مدينة الإسكندرية البحوث الفلسفية واللاهوتية ومن بينها علوم الموسيقى المرتبطة بالفلسفة واللاهوت وعلوم الفلك التي نقلها فلاسفة اليونان القدماء من معابد مصر، ومن أهم هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف والعالم الرياضي والفلكي «فيثاغورس» الذي عاش في الحقبة بين سنة ٥٨٠ ق. م. - ٥٠٠ ق. م. وزار مصر حيث درس علوم الفلك والموسيقى واللاهوت في معابد مصر لمدة اثنين وعشرين عاما وأصبحت هذه الدراسات الموسيقية الفلكية واللاهوتية فيما بعد هي الدراسات الأساسية لعلماء الموسيقى والفلسفة في مدرسة الإسكندرية^(١٦)، وأساسا لتطوير علوم الموسيقى في أوروبا لقرون طويلة بعد الميلاد بفضل علماء الحضارة الإسلامية الذين نقلوا إلى أوروبا - في العصور الوسطى - علوم اليونان الموسيقية الفلكية مع إضافات نظرية من إبتكارهم إليها.

ولم يكن أبناء الشعب المصري الأوائل الذين دخلوا في الديانة المسيحية على دراية أو احتكاك بالدراسات الموسيقية النظرية والفلسفية التي كان يتناولها علماء مدرسة الإسكندرية في ضوء دراساتهم للتراث الموسيقي العلمي واللاهوتي الذي ورثوه من المعبد المصري القديم. وإنما كانت الجماهير المصرية في بداية إعتاقها للمسيحية على دراية عملية بالأنشيد الطقوسية التي كانت مستخدمة في المعبد الفرعوني وأنواع الموسيقى المتداولة بين أبناء الشعب المصري خارج هذا المعبد. وجميع هذه الأنواع الموسيقية كانت تستخدمها أيضا جماعات اليهود المتسكة التي كانت مقيمة في مدينة الإسكندرية وأنها أخرى من أقاليمة مصر. وكان من بين هذه الجماعات علماء من اليهود مثقفين بالمعلوم والفلسفة واللاهوت وعلى دراية بما يجري في هذا المجال في مدرسة الإسكندرية، وهؤلاء العلماء هم الذين ترجموا «المعهد القديم» من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية كما سبق أن ذكرنا. وذلك ما جعل الباحثين الموسيقيين الأوروبيين يذكرون في دراساتهم التاريخية أن الكنيسة المسيحية منذ مراحل تكوينها الأولى قد أخذت تقاليدها الموسيقية التبعية من المعبد اليهودي. وقد أغفل هؤلاء الباحثون الموسيقيون تناول مراحل تاريخية أقدم من المعبد اليهودي إنتقلت فيها الموسيقى الدينية من مصر الفرعونية إلى طقوس العبادة اليهودية كما شاع إستخدامها في الديانة اليونانية

(١٦) «طلبوس كلوديوس» عالم جغرافي رياضي موسيقي فلكي أسس حياته العملية والعلمية في الإسكندرية وهو الذي أضاف إلى أسماء المقامات الموسيقية اليونانية أسماء المقامات المسيحية التي كانت شائعة في البلاد الخاضعة للإمبراطورية اليونانية ومنها مصر. ومن أهم مؤلفاته مؤلفة الموسيقى تحت عنوان «الهارمونيكا» وهو يتكون من ثلاثة مجلدات تضم دراسة نقدية لنظرية «فيثاغورس» الذي درس الموسيقى في مصر قبل إنشاء مدرسة الإسكندرية.

القديمة قبل دخول المسيحية في اليونان في القرن الأول الميلادي. فمن المعروف تاريخيا أن جماعات قبائل اليهود قد عاشت في مصر لأجيال طويلة ومن أبناء هذه الجماعات ولد النبي «موسى عليه السلام»، ومعروف في التاريخ أنه نشأ في البلاط المصري الفرعوني، واكتسب كثيرا من المعارف المدنية والعسكرية والسياسية واللاهوتية بحكم وجوده في البلاط الملكي المصري^(١٧)، كما تعلمت جماعات اليهود التي عاشت في أجيال طويلة في مصر كثيرا من الأسس العلمية التطبيقية في راحة البناء والحرف اليدوية والفنون ومن أهمها الموسيقى، كما كثيرا بأفكار وطقوس العبادة المصرية القديمة التي كانت مرحلة تمهيدية لرسالة التوحيد التي جاءت في شكل «إخناتون»^(١٨). ثم جاءت في شكل «وحى إلهي» من موسى عليه السلام وكان من آمن بها وهم «كهنة فرعون»

ونوضح لنا المزامير في «المعهد القديم» إستخدام اليهود آلات الموسيقى في مصاحبة الإنشاد بالصوت البشري في الديانة ولقد تعلم اليهود في أثناء إقامتهم في مصر العزف على الموسيقى المصرية مثل «الهارب والعود» وكالات موسيقية وآلات النفخ مثل المزامير (النفخ والناي) والآلات الإيقاعية والكاسات والدقوف والمصفقات. ومع خروج النبي موسى السلام وجماعات اليهود من مصر نقلوا معهم الآلات الموسيقية والآناشيد الدينية ومنها أناشيد «إخناتون» التي يرى الباحثون في تاديان أن اليهود طوعوا مضامين نصوصها لأهدافهم الدينية، ووضح في «مزامير داود» التي جاءت بعد «إخناتون» بحوالي ألف وواضح في سفر الخروج ما يشير إلى إنشاد اليهود للترانيم والعزف على الدقوف عند خروجهم من مصر^(١٩).

وإذا كانت جماعات اليهود التي استقرت في مصر قد استخدمت التقاليد الموسيقية المعبدية المصرية في العبادة اليهودية، إلا أنه من

(١٧) «المعهد القديم» سفر الخروج رقم ١٥ (الرب يملك الدهر والأبد. فإن خيل فرعون دخلت بمركاية وفرساته إلى البحر. ورد الله عليهم ماء البحر. وأما بني إسرائيل فمشوا على اليابسة في وسط البحر. فأغلقت مريم النبيه تحت هرون الدف يديها. وخرجت جميع النساء وداخا بدقوف ورقص. واجابتهن مريم «نشوا» للرب فإنه قد تنظم. الفرس وداخه طرحهما في البحر».

(١٨) «إخناتون» هو لاهوت الرابع (١٣٧٩ - ١٣٦٢ ق. م.) نال إلى واحد يسيطر على العالم بأسره ولا شريك له وتنتل قوته في قرص الشمس المضيء المتوهج «أتون» ولذلك غير اسمه من «إمحتب» ومعناه «أمن وامن» إلى اسم «إخناتون» ومعناه «أتون وامن» وحرم عبادة الآلهة الجديدة «أتون» في شكل هقيل، قتل أنه كان في كل شيء، ونظم الأنشيد في مدحه قائلا (حين تستريح تغفو الأرض في ظلام كأنها ميتة، وتخرج الأسود من كهوفها، والنامين من لوكارها، وتضمت الأرض صمت القبور، حتى تغلف بسهولة قهتقز الظلام، ويستقط الس فيختلون، ويعزفون أبيهم لهبوا إشرارك، ثم تنهمك الأرض كلها في العمل...)

المهم أن نوضح أن الآلات الموسيقية وعناصر السلالم الموسيقية، وكثيرا من أشكال الإنشاد التي استخدمت في مصر القديمة كانت إبتكارا وإبداعا متفاعلا متبادلا والتأثير بين الحضارة القديمة وحضارة بين النهرين «العراق» وحضارة منطقة الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) وحضارات الشرق الآسيوي من فارس مرورا بالهند حتى الصين. وكان التنوع الموسيقي في بلدان هذه الحضارات ينمكس في أساليب الأداء والتصور الموسيقي ولكن درجات التشابه في هذا التنوع كانت وما زالت أكثر من درجات الاختلاف. ولقد بلغ استخدام اليهود للآلات الموسيقية ذات الأصول المصرية القديمة خصوصا آلة (الناي) قمة ازدهاره في عهد النبي «داود» وتوجد حتى الآن في مصر آلة ناي تسمى «عقلة داود» مستخدمة في القرية المصرية في الإنشاد الصوتي الإسلامي وكلمة «عقلة» تطلق على القطعة المأخوذة من شجر «البوص» التي تصنع منها آلة الناي. هذا وأن «عقلة ناي داود» طويلة لكي تعطى طبقة منخفضة تسمى «قرار» وهي مأخوذة من «الناي الطويل» الذي استخدم في مصر مما يؤكد استخدام المصريين القدماء لطبقات الصوت المنخفضة «القرار» في ألحانهم الدينية في المعبد^(٢٠). وهكذا فلقد أخذ اليهود استخدام طبقة «القرار» في إنشاد المزامير والنصوص الدينية الأخرى في شكل الإنشاد الفردي أو «تيفوني» أو «التجاني»^(٢١) من الموسيقى الدينية المصرية القديمة. وأصبحت هذه الأشكال الإنشادية الدينية تراثا موسيقيا مشتركا في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمسجد. ولقد كانت هذه الأشكال الإنشادية شائعة الإستخدام في كل الكنائس المسيحية في مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين وبلاد شمال أفريقيا وآسيا الصغرى واليونان وروما في البداية وغيرها من البلدان الأخرى التي انتشرت فيها المسيحية لهجاتها الإنشادية الموسيقية الخاصة النابعة من اللغات المتباعدة وأيضا من خصائص التعبير الذاتي المتميز من وجدان شعوب هذه البلدان.

ولما كانت اللغة اليونانية هي السائدة الإستخدام في أداء نصوص المعهد القديم والمعبد الجديد، فقد مرت الكنيسة القبطية بتجربة تطويع ألحانها الطقوسية الموروثة من المعهد المصري القديم لأبعاد الصوت ونير الإيقاع في اللغة اليونانية كما مرت بنفس التجربة لتطويع ألحانها الموروثة لتلائم مع النصوص الدينية المسيحية بعد أن ترجمت من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية ثم إلى اللغة العربية.

ولقد أخذت كنيسة روما تقاليدها الموسيقية في مراحل نشأتها الأولى من كنيسة سوريا وكنيسة أورشليم وغيرها من كنائس الشرق. كما كوئت كنيسة «بيزنطة» وهي مركز المسيحية في الشرق وعاصمة

(١٩) استخدم المصريون القدماء نوعين من آلة الناي هما آلة الناي القصير - والناي الطويل الذي يعطى طبقة النغم المنخفضة بينما الناي القصير يعطى طبقة النغم الحادة - وتوجد نماذج أصيلة من هذين النوعين في «الناي» في القسم الموسيقي بالمتحف المصري بالقاهرة.

الإمبراطورية الرومانية الشرقية تقاليدها الموسيقية من موسيقات الحضارات القديمة في حوض البحر الأبيض المتوسط. وكانت كنيسة روما تسعى دائما إلى قيادة الكنائس المسيحية في العالم، وبللت بهذا لتوحيد الطقوس الموسيقية على مستوى العالم المسيحي، وكان ذلك أمرا صعبا خصوصا في مواجهة السيطرة على الطقوس الموسيقية المستخدمة في الكنائس المسيحية الشرقية التي تعد المصدر الموسيقي الذي نبتت منه موسيقا الكنيسة.

ولقد بدأت الكنيسة في إيطاليا بلورة طقوسها الموسيقية الخاصة من صميم الموسيقات الشرقية في شكل «التراتيل الموقع» الذي ينسب إبداعه إلى «أمبروز» أسقف كنيسة «ميلانو» الذي عاش قرب نهاية القرن الرابع الميلادي. وقد جاء من بعده البابا «غريغور الأكبر» الذي تولى البابوية من (سنة ٥٩٠ إلى سنة ٦٠٤ م) وهو الذي ينسب إليه أنه وضع أسس المقامات الموسيقية إضافة إلى أسس المقامات التي وضعها الأسقف «أمبروز» وأخذت أساسا ألحان الإنشاد الكنسي في العصر الوسيط - ويرى المؤرخ الموسيقي «نيودور فيني» في كتابه تاريخ الموسيقى أنه من غير المقبول احتمال أن المقامات الموسيقية التي اتخذتها الكنيسة الرومانية أساسا لصياغة ألحانها هي من إبتكار اثنين من رجال الدين هما «أمبروز» و«غريغور الأكبر» ذلك لأن أصول هذه المقامات الموسيقية موجودة في الموسيقى الاغريقية. ونحن نضيف أن الموسيقى الاغريقية الأقدم من الموسيقى الرومانية مستخلصة من موسيقا

(٢٠) «الزمرد السلس» في العهد القديم يشير لإمام المخبين باستخدام الآلات الوترية في طبقة «القرار» كما أن استخدام طبقة القرار نجده أساسا في إنشاد القديس في الكنيسة القبطية حيث يبدأ في الأنغام المنخفضة ثم يصل بالتدريج إلى الأنغام المرتفعة - تسجيل القديس الباسيلي بإشراف الأستاذ راجب مفتاح - معهد الدراسات القبطية - كذلك نجد استخدام طبقة القرار أساسا في إنشاد الحضرة الصوفية في المسجد (تسجيل إنشاد الحضرة الصوفية طبقا بالطريقة الصوفية الحلبية الشاذلية بمسجد الحسين - بحث تأليف سليمان جميل - الناشر مكتبة الكليات عام ١٩٦٩) ويروج استخدام طبقة قرار النغم كأساس للإنشاد الديني إلى أن هذه الطبقة النغمية المنخفضة تتر بطقبتها الصوتية - ذات التردد البطيء الكمي القليل - تتر في الإنسان الأحاس بالعمق في الزمن الذي يقابل الإحساس بالعمق في المكان. ومن هذا الأحاس بالعمق تجسد لدى الإنسان حالة الأحاس بالرمة والخشوع وهي الحالة التي تدعم بل تنشئ العلاقة الروحية بين الإنسان وخالقه.

(٢١) «الأنشاد الاتبعوني» هو الإنشاد المتبادل بين مجموعتين من المشددين «الأنشاد التجاني» هو الإنشاد المتبادل بين مشد مفرد ومجموعة من المشددين ويسمى في الاصطلاح الموسيقي العربي (إنشاد الشد المفرد وطاقات) ولقد وجد هذان النوعان من الإنشاد داخل المعبد المصري القديم وخارجه كما سبق أن شرحنا في احتفالات أهل طيبة «الأقصر» بعد «أيت» كما تسجل لنا الوثائق التاريخية وجود هذين النوعين من الإنشاد في عروص القبطية «الأوزيرية» التي كانت تستل في «أيدوس» وخلال الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد، وهي تحكي كيف تأثر أشياء «أوزيريس» وكيف جسمتها أخته وزوجته «إيزيس» ثانية. وهذه الاحتمالات الأوزيرية تنبئ في طقوس الإنشادية الإتيقونية والتجانية والانفرادية احتفالات «الأم المسيح» في الكنيسة القبطية. أنظر كتاب المسرح المصري القديم تأليف «اتين ديوتون» - ترجمة د. ثروت عكاشة - الكتاب العربي للطباعة والشرع عام ١٩٦٧.

المعبد اليهودي المصري وأيضاً من موسيقا الكنيسة القبطية وجميع هذه الموسيقات مستخلصة أصلاً من الموسيقا الفرعونية

في ضوء هذه الحقائق التاريخية التي تدعمها الوثائق الموسيقية المنقوشة على جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة يتبين لنا كيف كان الموسيقى المصري منذ الدولة المصرية القديمة (٣٢٥٠ - ٢٢٧٠ ق م) يستخدم الإنشاد الديني ويقود هذا الإنشاد بإعطائه إشارات يده توضح للعازفين مسار حركة الألحان صعوداً وهبوطاً كما توضح المسافات بين درجات النغم وفترات السكوت ، وقد عرفت هذه الإشارات بأنها : التدوين الموسيقي في الهواء ، وتسمى في الاصطلاح الموسيقي الأوربي « خيرونوميا » ويرى الباحث الموسيقي الألماني « هانز هيكممان » أن « خيرونوميا » انتقلت من المعبد المصري القديم إلى الكنائس المسيحية وارتبطت في العصر الوسيط بطريقة التدوين المعروفة « بالتوميس » وأن « خيرونوميا » ما زالت مستخدمة لدى قائد الإنشاد في الكنيسة القبطية ولقد أثبت الباحث « هانز هيكممان » هذه النتائج في ضوء تحليله لإشارات المعنى المصري القديم للعازفين على الآلات الموسيقية التي تسجلها النقوش والرسومات الحائطية تسجيلاً واقعياً^(١٨) ومقارنة هذا التحليل بطريقة الإشارات التي يؤديها أحد قادة الإنشاد الكنسي القبطي المشهورين خلال أربعينات القرن الحالي وهو المعلم « ميخائيل » - ولقد انتقلت هذه الطريقة الإرشادية المؤداة باليد لتوجيه المنشدين لمعرفة مسار الألحان من مصر القديمة إلى كنائس الشرق والغرب^(١٩) ، وأيضاً ما زالت مستخدمة لدى جماعات الإنشاد في الطرق الصوفية الإسلامية . ولقد واصل الباحث الموسيقي « هانز هيكممان » دراساته للموسيقا المصرية القديمة في ضوء تحليله للتكوين الصوتي للآلات الموسيقية المصرية القديمة التي عثر عليها البحث عن الآثار في المقابر المصرية الفرعونية - وقام بتصنيع آلات تنفق مطابقة لآلات الفخ المصرية القديمة واكتشف من دراسة هذه الآلات الموسيقية طبيعة السلم الموسيقي الذي تؤده هذه الآلات ، كما اكتشف مساحتها الصوتية التي تحتوي على السلم الثماني للدرجات النغمية وهو السلم الذي يحتوي على المسافة الموسيقية الثامنة والخامسة والرابعة كركائز لبنائه النغمي ، هذا البناء الذي يحتوي أيضاً على مسافات موسيقية أخرى . ولقد انتقل هذا التكوين النغمي السلم من مصر القديمة إلى الاستخدامات الموسيقية في العبادة اليهودية والمسيحية وأصبحت المسافة الموسيقية الرابعة في السلم الموسيقي هي الثامنة الاستخدام - حتى الآن - في قفلات ألحان الإنشاد الديني في المعبد اليهودي والكنيسة المسيحية والمعبد الإسلامي على مستوى العالم .

وفي ضوء هذه الحقائق الموضوعية في التسلسل التاريخي يبدو طبعاً أن الكنيسة القبطية أخذت في بدء تكوينها بعض أشكال العبادة والتقاليد التي كانت مستقرة لدى جماعات اليهود المنتسكة في مدينة الإسكندرية . ويقول الأب « متى المسكين » عن تلك الجماعات (كان

بسبب تنصر هذه الجماعات اليهودية المنتسكة والمنتسكة بروح العبادة والصلوات أثر كبير على نوع البداية التي بدأتها المسيحية في مصر ، لأن دخول هؤلاء اليهود المنتسكين إلى المسيحية مهد لتقبل أعين معاني العبادة واستلام التقليد الرسولي بتدقيق ، وقبول تفسيرات العهد القديم باستشارة والتسك بصلوات الساعات التي كانت جارية في العنق القديم ، مع بعض الطقوس التي أنفردت بها كنيسة الإسكندرية منذ القرن الأول مثل إقامة صلوات عشية وبكرة وبرجع - إن استخدام البخور وبقية الطقوس بدأت منذ القرن الأول - كما يرجح كثير من العلماء أن الدسقولية موطنتها الإسكندرية وأنها بعينها تعاليم الرسل مع بعض توسعات أخرى يؤكد العلماء أنها ت بواسطة يهود متصرين من الإسكندرية) .

إن الموسيقا تكون ركنا جوهرها في طقوس الكنيسة الأرثوذكسية فهي لا تستخدم كفن مساعد لهذه الطقوس ، تستخدم كطقس في حد ذاتها ، فهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالتسايج التي تحمل المضامين العقائدية اللاهوتية الإيمانية بتشكيلها الفكر الكامل للإنسان المسيحي عن طبيعة الله التي ينظر كشهادة عليّة في الإنشاد والترنيم بألحان التسايج . وتعتبر التسايج والألحان التي تقلعها الكنيسة مصحوبة برفع البخور طقساً يعكس حد ذاته الذبيحة الحقيقية باعتبار أن الروح القدس يحل ويشترك هذه الذبيحة الكريمة . وبذلك فإن طقس الألحان والتسايج طقساً من طقوس الأسرار التي يتحقق معها حضور « المسيح » المنظور في وسط المسيحيين فتلهب قلوبهم إيماناً بروحه ، وهذه مرحلة تمهد بالفعل بعد ذلك لحضور « المسيح » المنظور في الكنيسة معلناً في سر الخبز والخمر على المذبح . وعندئذ يستقبل المسيحيون بأرواحهم المشتعلة في الداخل كمصباح متقد - يستقبلون « المسيح » - « العريس الظاهر » الذي سيدخل النفس دخولاً محققاً بسر القربان^(٢٠) . وهكذا فإن الكنيسة ترى أن التسايج والألحان تحتويان على أسرار « المسيح » وقوة حياته وأعماله التي هي مشيئة الله الأزلية . وفي هذا يقول القديس باسيليوس (وماذا يكون للإنسان على الأرض أفضل وأبعد من أن يقتل بالملائكة وهي تسبح في خوارسها فينتلئ النهار بالصلاة ويقدم الكرامة والمجد للخالق بالألحان والترانيم) .

(١٩) توجد إشارات المعنى المصري القديم للموسيقين العازفين في نقوش مقرر حائط في مقبرة « نيت - هيت - كا » الأسرة الخفنة بقفارة . (٢٠) في التيسح يأتي المسيح ويحضر وسط الكنيسة فينير ويلهب القلوب . وبالقربان يدخل كل قلب يكون قد لئلت واستار ١١ في التسبحة تعلن سبعة الآسمان حلنا .. كاختلاف .. وفي القربان تعلن سبعة آله جهاراً .. كغداة .. ولكن يظل الله متفوقاً بعبه ١١ - وتعتبر الصلاة والتسبيح كخدمة إلهية في الكنيسة القبطية تتم بعمل الشعب بإلهة الكهنة بينما في الكنيسة الغربية فإن الصلاة والتسبيح توصف بأنها عمل مختص بالله وهي بهذا المفهوم تدخل في إحصائيات الكهنة والراهبان دون الشعب - انظر كتاب رسالة بيت التكريس بطولان رقم ١٢ دراسات في التقليد الكنسي الكتاب الرابع - التسبحة اللوحة ومزامير الرامي ، كهك ١٦٨٤ في .

وفي ضوء استخدام الكنيسة القبطية للموسيقا كطقس العبادة فإن البناء المعماري للكنيسة يشتمل دائماً وبصفة أساسية (مثل المعبد المصري الفرعوني) على أماكن مخصصة لترتيل الألحان الخاصة بالتسايج وغيرها من النصوص القديمة . ومثال لذلك فإننا نجد في كنيسة القديس « مورتوريوس » المعروف « بأبي السيفين » الواقعة في مدينة الفسطاط - نجد صحناً مستطيلاً معداً لجلوس الرجال ، وفي أرضيته يوجد « اللقان » المعد لفصل أرجل الشعب بواسطة الكاهن يوم خميس العهد حسب التقاليد القديمة ، وبعد مكان جلوس الرجال يوجد مكان المرتلين والشمامسة والمكلفين بقراءة الأناجيل أمام الهيكل الأوسط من الكنيسة - وكما كان المصريون القدماء - الكهنة - يتخصصون في أداء التراتيل الخاصة بفتح الباب للدخول إلى قدس الأقداس في المعبد الذي هو بيت الإله فإن الكنيسة القبطية هي أيضاً بيت الله وهي الباب الذي يصل منه الإنسان المسيحي إلى الروح القدس بالتسايج والألحان والصلاة - وبينما كانت تقدم ذبائح حقيقية إلى قدس الأقداس في المعبد القديم والمعبد اليهودي من بعده ، فإن الذبائح الحقيقية التي أصبحت تقدم لقدس الأقداس في الكنيسة القبطية هي ألحان التسايج والصلاة . وتوجد آيات توضح هذا المعنى مكتوبة ضمن النقوش والصور على جدران وأبواب الكنائس القبطية ومثال ذلك آيات من المزامير مكتوبة على جانبي أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » بأحرف عربية بارزة وهي (أفتح لي - أبواب البر لكي أدخل فيها وأشكر الرب والأبواب يدخلون فيه) (وآية أخرى تقول (احملوا الذبائح وانطلقوا فادخلوا دياره وأسجدوا للرب في ديار قدسه) . وبدلاً من وجود تمثال لقدس الأقداس في النافوس في المعبد المصري القديم ، فقد أصبحت توجد رموز للروح القدس والقديسين والرسل في شكل أيقونات وصور على جدران وأسقف وأبواب الكنيسة القبطية . ومثال لذلك توجد فوق أحد الأبواب بكنيسة « أبي السيفين » صورتان إحداهما للسيد المسيح على اليمين والأخرى للسيدة العذراء على اليسار وعلى يمين السيد المسيح صور يوحنا المعمدان ورئيس الملائكة غبريال ثم ثلاثة من الرسل ، وعلى اليسار أيقونة السيدة العذراء صور رئيس الملائكة ميخائيل ، ثم ثلاث صور أخرى للرسل . وهذه الأمثلة توضح لنا انتقال تقاليد كثيرة خاصة بالعبادة في المعبد المصري الفرعوني إلى الكنيسة القبطية لتتطور وتتلأم مع العقيدة المسيحية وهذا أيضاً هو السبب في إيمان المصريين العميق بالمسيحية رغم تعرضها لإضطهاد الحكم الروماني الرهيب ، فقد أشبعت العقيدة المسيحية أشواقهم الدفينة إلى المثل الروحية السامية والتي تكونت في ضمائرهم في ظل أفكارهم الدينية القديمة التي ناضلوا على مدى آلاف السنين من أجل الارتقاء بها إلى آفاق روحية عالية . وهكذا وجد المصريون في العقيدة المسيحية جوانب تشابه كثيرة مع أفكارهم الدينية القديمة - ففكرة البعث وخلود الروح والثواب والعقاب في العالم الآخر كانت من أسس الديانتين ، كما أن فكرة « الثالوث المقدس » في المسيحية يقابلها « الثالوث المصري

القديم » ذو الطبيعة المقدسة الكونية الذي يتكون من « أوزيريس وإيزيس وحورس » بجانب وجود ثوالث أخرى مقدسة على المستوى المحلي مثل « ثالوث طيبة » المكون من « آمون وموت وخنسو » كما أن فكرة ولادة الإله من عذراء بكر يقابلها فكرة ولادة الإله « آيس » من عجلة بكر تحل فيها روح الإله « يتاح » . كذلك فإن العماد بالماء المقدس موجود في الديانتين المصرية القديمة والمسيحية - كما أن الصليب الذي هو رمز الحياة الروحية في المسيحية كان رمزاً للخلود عن المصريين القدماء^(٢١) .

ش ٦ - وتمتاز الموسيقا المستخدمة في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية بالخصائص الآتية :

١ - اعتمادها على الصوت البشري بالدرجة الأولى واستخدام عدد قليل من الآلات الموسيقية الإيقاعية (الدف - الناقوس - المثلث المعدني) في مصاحبة الإنشاد الجماعي الذي يؤديه الشعب . وقد أصبح استخدام هذه الآلات الموسيقية لإرشاد الشعب وهو يرنم الألحان إلى مواقع الضغوط الإيقاعية ، بدلاً من استخدام الإرشاد باليد (الخيرونوميا) وهي الطريقة التقليدية التي كانت مستخدمة لهذا الغرض .

٢ - صياغة الألحان من أجسام نغمية سلمية يتكون كل جسم منها من أربع درجات نغمية أو من خمس درجات نغمية وإسمه بمقد بكل جسم نفس سلمى سواء كان « جنساً » أو عقداً تكويناً صوتياً (فزياتياً) هو الذي ينبع منه الطابع النغمي للجسم النغمي السلمى ، كما أن هذا الجسم النغمي يحتوي على عدد من المسافات الموسيقية بين درجات أنغامه ، فإذا كان الجسم النغمي السلمى يحتوي على أربع درجات أنغام فإنه يحتوي على ثلاث مسافات موسيقية ، إذا كان هذا الجسم يحتوي على خمس درجات أنغام ، فإنه يحتوي على أربع مسافات موسيقية . هذا وإن درجات الأنغام في « الجنس » أو في « المقعد » تبدأ من درجة أساسية ذات كمية معينة من التردد الذبذبي المتظم في الثانية ثم تليها الدرجة النغمية الثانية التي تعلوها في الطبقة وسبب ارتفاعها في الطبقة عن درجة النغمة الأولى هو زيادة كمية ترددها الذبذبي وهكذا تزداد كمية التردد الذبذبي تبعاً حتى يحدث الارتفاع في الدرجات النغمية الرابعة في « الجنس » أو حتى درجة النغمة الخامسة في « المقعد » . والآن يمكننا تعريف المسافة الموسيقية التي تشملها الأجسام النغمية السلمية بأنها الفرق في كمية التردد الذبذبي بين درجة نغمية ودرجة أخرى تليها صعوداً أو هبوطاً . ولقد أردنا في ضوء تصنيفنا الفزيائي للمسافة الموسيقية الواقعة بين درجات أنغام الأجسام السلمية أن نلقى الضوء على خاصة من أهم الخواص التي تميز ألحان الكنيسة القبطية الأرثوذكسية عن ألحان الكنيسة الأوروبية المسيحية ، وهي أن بعض الأجسام النغمية السلمية القبطية تحتوي على مسافة موسيقية ذات كمية تردد ذبذبي معين تسمى « المسافة المتوسطة » وهذه المسافة الموسيقية الذبذبية تحدث تأثيراً روحياً عميقاً لدى الشعب المصري وشعوب حضارات البحر الأبيض المتوسط . هذا وإن « التردد الذبذبي

للمسافة الموسيقية المتوسطة ليس له وجود في الأجسام النغمية السلمية المستخدمة في ألحان الكنائس المسيحية الأوروبية. ويعني آخر فإنه بحسب أن ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية تستخدم كل أنواع الأجسام النغمية السلمية المستخدمة في ألحان الكنائس الأوروبية فإنها تستقر فوق ذلك باستخدام أجسام نغمية سلمية دقيقة تحتوي على المسافة الموسيقية المتوسطة وهي التي لا تتركها لأن الإنسان الأوروبي - وهذه الأجسام النغمية سلمية ذات المسافة الموسيقية المتوسطة والمحروقة في الإصطلاح الموسيقي عالميا بالمسافة الموسيقية الدقيقة. نبت من التجربة الموسيقية الخلاقة للإنسان المصري القديم وورثتها الكنيسة القبطية من المعبد المصري ومنه انتقلت إلى اليونان القديمة، ولكن شعب اليونان لم يتركها سمعا بلغة ولم يستطيع أن يتفاعل مع عمق إشعاعها الروحي العميق فأخطت إلى الاحتفاء بالتلويح من الاستخدام في الألحان الدينية في اليونان ثم في أوروبا في العصر الوسيط إلى أن اختفت تماما.

٣ - الزخرفة النغمية هي أيضا من أهم خصائص ألحان الكنيسة القبطية وتكوين زخرفة الأنغام تبدأ من درجة نغمية أساسية ينطلق منها أداء المنشد مكونا عددا من الحركات تشمل أنغاما مجاورة لدرجة النغمية الأساسية ثم يعود المنشد بإدائه، ليرتكز على درجة النغمية الأساسية التي انطلق منها.

٤ - يأخذ شكل الإنشاد في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ثلاثة أنواع هي:

(أ) الإنشاد الديني.
(ب) الإنشاد التبادلي وهو تبادل الإنشاد الديني بين مجموعتين من المنشدين.

(ج) الإنشاد التجاوبي وهو تبادل الإنشاد بين منشد منفرد ومجموعة من المنشدين ويشمل إنشاد القديس في الكنيسة القبطية على أنواع الإنشاد الثلاثة السابق ذكرها بين الكاهن والشماسة والشعب. كما توجد ألحان خاصة يؤدبها الكاهن في طقوس دينية معينة في عزلة داخل الكنيسة.

٥ - يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين أسلوبين من الأداء النفس هما:

أولا: «أداء إلقائي شبه منغم» يستمر فيه أداء الكلمات على درجة نغمية واحدة لمدة زمنية طويلة ويستخدم عددا قليلا من النغمات بهذا الإلقاء.

ثانيا: أداء كامل التغم أي ملحن. كما يجمع الإنشاد في الكنيسة القبطية بين نوعين من الصياغة اللحنية هما:

أولا: صياغة لحنية ذات إيقاع حر يمكن أن نشبهها بالثر الأدي.

ثانيا: صياغة لحنية ذات إيقاع موزون متظم يمكن أن نشبهها بلوزان الشعر والغاية.

وعادة فإن الألحان ذات الإيقاع الحر يؤدبها الكاهن بينما الألحان ذات الإيقاع الموزون يؤدبها الشعب (جمهور المصلين).

٦ - من خصائص الأداء النفس القبطي للنصوص الدينية إضافة عدد من التنغيمات تصل إلى ست أوسع تنغيمات في شكل حروف لغوية^(٢١) وتبنى هذه التنغيمات داخل البناء الصوتي لحروف الكلمة فتشكل هذا البناء الصوتي للكلمة سواء كانت كلمة قبطية في نص قبطي أو كلمة يونانية في نص يوناني، أما في النص المترجم إلى اللغة العربية فإن إضافة التنغيمات التي تأخذ شكل حروف صوتية لا تدخل في البناء الصوتي للكلمة وإنما تستخدم كوسيلة للربط بين الألحان الحرة الكاملة للكلمات.

إن ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية انتقلت من جيل إلى آخ عن طريق السماع، وإن كانت طريقة استخدام الإشارة باليد لتوضيح مسار الألحان وطبقاتها وسكانتها قد ورثتها الكنيسة عن المعبد المصري القديم، فإن التلون الموسيقي بالمعنى العلمي المعاصر لم يعرف في الكنيسة القبطية إلا في القرن الحالي حيث أهتم كبار علماء الدين من الأقباط بتلون ألحان كنيستهم العريقة. وهذا لا يمنع من أن الباحثين الموسيقيين يشيرون في أبحاثهم الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة والموسيقى القبطية بأنه من المحتمل منطقيا أن يكون المصريون القدماء الذين ابتكروا الكتابة الهيروغليفية واكتشفوا البناء الغريزي للسمع الموسيقي وحساب مسافات ذبذبا - أن يكونوا قد ابتكروا رموز كتابة للنغمات الموسيقية توضح درجاتها سلميا ومدة استمرارها زمنيا، وأن هذه الرموز لم تكشف بعد شأنها في ذلك شأن كثير من الآثار المصرية القديمة التي مازالت في باطن الأرض.

ولقد اكتشف العلماء بردية في منطقة البهنا في صعيد مصر يرجع تاريخها إلى القرن الثاني الميلادي معروفة باسم (بردية أولحن أكورينكس) ومعناها (لحن بهنا) - وتمكن الباحث الموسيقي (بيتر فاجنر) من نقل الإشارات القديمة لهذا اللحن إلى رموز التلون الموسيقي العالمي المعاصر بطريقة تقريبية. ولقد نسب علماء الموسيقى «لحن البهنا» إلى الموسيقى اليونانية القديمة، لأن النص اللغوي لهذا اللحن مكتوب باللغة اليونانية، ولكن ليس هذا بدليل مقنع لأن اللغة اليونانية كانت هي اللغة السائدة في الكنيسة القبطية. كما أننا بتحليل التلون الموسيقي الذي وضعه «بيتر فاجنر» و«لحن البهنا» يتبين لنا أن أبعاد مقاطع أصوات كلمات لغة النص اليونانية ليست على مقاس أبعاد أنغام اللحن بدقة مما يدل على أن اللحن ليس تابعا من اللغة اليونانية وأن هذه اللغة لفقت لتقرب من صياغة اللحن، وهذا في حد ذاته دليل يقرنا من اعتبار «لحن البهنا» من الألحان المصرية

(٢١) يرى بعض الباحثين الموسيقيين أن التنغيمات على الحروف التي تدخل ضمن مقاطع الكلمة الإنشاد القبطي موروثة من أناشيد الحروف البسيطة التي كانت يرتلها الكاهن في المعبد المصري الفرعوني - فلفوس حروف الموسيقى المجلد رقم ٤.

القديمة التي كان يتداولها أقباط منطقة البهنا في صعيد مصر.

ثالثا : موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية في مصر

في ضوء ما سبق أن قدمناه من معلومات عن الموسيقى في المعبد المصري القديم، ثم الموسيقى في المعبد اليهودي في الإسكندرية، ثم الموسيقى في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية. نستطيع أن نلخص العناصر الموسيقية المشتركة بين هذه الأنواع الموسيقية الدينية في الخصائص الآتية:

- ١ - بناء الألحان من الأجسام النغمية السلمية الصغيرة.
- ٢ - أشكال الإنشاد المنفرد والجماعي.
- ٣ - استخدام أنواع من الآلات الموسيقية الوترية والإيقاعية والنفخ في مصاحبة الإنشاد الديني، ولقد قل عددها وانحصرت نوعياتها فقط في بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية.
- ٤ - الموسيقى لها وظيفة محددة هي الهبة الروحية لدى جمهور المؤمنين لاستقبال المضامين الروحية الكامنة خلف لغة النصوص المقدمة. وتصبح الموسيقى مرفوضة إذا تخلت عن هذه الوظيفة، وأصبحت وظيفتها مجرد إشباع الشهوة الحسية ولذة الاستماع إلى الأنغام لذاتها.

والآن ونحن نتناول موضوع موسيقيا الاناشيد الدينية الإسلامية، في مصر نجد أن هذه الموسيقى تتميز باستغنائها التام عن استخدام الآلات الموسيقية داخل المسجد، واعتمادها فقط على استخدام الصوت الإنساني^(٢٢) والسبب الجوهري لهذه الظاهرة هو أن المعجزة في الدين الإسلامي تجلت في البناء الصوتي الجمالي للغة القرآن. ولا تتجلى جماليات الصوت في لغة القرآن إلا بقراءة هذه اللغة أو ترتيلها بالصوت الإنساني، وهذه هي الوسيلة الوحيدة المباشرة والمثلى للتعبير بملكة النطق لدى الإنسان عن جوهر الروح والمعاني التي تتضمنها لغة نصوص السور والآيات القرآنية. فبينما كانت المعجزة مع موسى عليه السلام هي السحر في عصاه، وكانت المعجزة مع المسيح عليه السلام وهي إعادة الشفاء إلى المرضى وإعادة الحياة للموتى. فقد جاء الدين الإسلامي كمرحلة ثالثة لاستكمال الديانة السماوية وهو يكشف عن معجزته من داخل القيم الجمالية الكامنة في البناء الصوتي للغة نصوص القرآن العربية. وهذه القيم الصوتية الجمالية عن «موسيقيا القرآن». ولهذه الموسيقى القرآنية أحكام هي أحكام قراءة القرآن التي تحدد طبيعة أصوات الحروف وطريقة النطق بها. وتلون أصواتها، وطريقة الربط الصوتي بين حروف معينة، وتحديد المدة الزمنية لأصوات الحروف المختلفة ونسب مددها الزمنية في أماكنها المختلفة داخل البناء الصوتي للكلمات وتحديد السكتات

الصوتية أي مواقع الوقوف أي السكوت عن الأداء الصوتي عند نهاية عبارات أو جمل معينة طبقا لما تقتضيه معاني هذه العبارات والجمال في نصوص القرآن. إن هذه الأحكام الخاصة بالقراءة القرآنية الصوتية الجمالية جميعا متعلقة بأصوات لغة القرآن.

وترتيل لغة القرآن بالنغم تخضع لهذه الأحكام، وإذا لم يخضع الترتيل النغمي لهذه الأحكام فإن موسيقيا النغم تصبح مخالفة لموسيقيا تجويد القرآن، وتصبح محرمة شرعا.

إن القيم الصوتية الجمالية في لغة القرآن ذات طبيعة إلهية نزلت في شكل وحى على محمد الرسول الأمي الذي لا يعرف القراءة ولا الكتابة، كما أنها تشكل معجزة جمالية لغوية لأنها لغة عجز وما زال عاجزا عن إبداع مثل قيمها الصوتية الجمالية أي عرى مهمها بلغت عبقريته في الإبداع اللغوي الفني نثرا أو شعرا.

ويحدد استخدام الموسيقيا في الوظائف الدينية الآتية:

أولا : تجويد القرآن:

ثانيا : لحن الأذان لدعوة المسلمين لأداء الصلاة - ولحن القيام لأداء صلاة الجماعة والإشارات اللحنية أثناء صلاة الجماعة ولحن ختام هذه الصلاة.

ثالثا : لحن الابتهاالات.

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية في صلاة عيد الأضحى.

خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية.

وستناول شرح الخصائص الموسيقية لكل استخدام من هذه الاستخدامات الموسيقية على حدة.

أولا : ترتيل القرآن:

إن ترتيل القرآن في المعنى الشائع هو قراءة القرآن دون تنغم أي دون استخدام النغم، وأن تجويد القرآن هو استخدام النغم في قراءة القرآن. ونحن نرى أن هذا المعنى الشائع هو الخطأ الشائع الذي أصبح صحيحا في اعتقاد عامة الناس. وفي رأينا أن أداء القرآن بالصوت الإنساني يتم في شكلين أساسيين هما:

أولا : القراءة الكلامية طبقا لأحكام لغة القرآن، وبمعنى آخر القراءة دون استخدام النغم.

ثانيا : ترتيل القرآن ويشتمل على صيغتين هما:

أ - قراءة كلامية في شكل «إلقاء شبه منغم» أي في شكل

(٢٢) في المسجد الاسلامي العراقي يستخدم الإنشاد الديني بمصاحبة الدفوف والناي ورفص المراويش في إطار «الحضرة الصوفية».

صفة نغمية تكون من عدد قليل من درجات النغم تتحرك القراءة الكلامية في حدودها مع استخدام درجة نغمية أساسية للتركيز عليها .
ب - قراءة قرآنية في صياغة نغمية كاملة تتكون من أجسام نغمية سليمة صغيرة تأخذ شكل الحان جزئية تتبع نبضاتها الإيقاعية وأبعادها النغمية من أبعاد الصوت ونبضات الإيقاع التي تتكون منها الكلمات والعبارات والجمل في السور والآيات القرآنية .

وكل من هذين الشكلين الأساسيين في أداء القرآن يتطلب توفر تجوئيه أدائيا ، ومعنى التجويد هو الالتزام بأحكام لغة القرآن عند قراءته سواء بالقراءة الكلامية ، دون نغم أو بالترييل ، شبه النغم ، أو بالترييل ، كامل التنغيم - وهكذا فإن التجويد ليس معناه القراءة القرآنية المنغمة كما هو شائع خطأ .

ونظرا لأن معجزة القرآن كامة في بنائه الصوتي اللغوي فإنه من الضروري أن يتوفر فيمن يؤدي القرآن قراءة كلامية أو بالترييل في شكل صيغته النغمية أن يكون صوته حسنا ويتكون الصوت الحس من عنصرين هما :

أ - الرنين النقي .
ب - الأداء الصحيح لأصوات لغة القرآن وتركيباتها الصوتية وأحكام تلونها الصوتي .

وهذان العنصران اللذان يتكون منهما الصوت الحسن يوجدان في الإنسان بالخلفة (بيولوجيا وفسيولوجيا) حيث يولد الإنسان في هيئة جسم يشتمل على أعضاء ذات وظائف محددة من بينها أعضاء يشكل منها جهاز التنفس وجهاز النطق ، ويتوقف على التكوين العضوي والفسيولوجي لهذين الجهازين وغيرهما من الأجهزة وتوفر الرنين الصوتي النقي والأداء الصحيح لإخراج أصوات اللغة لدى الإنسان ، ذلك بجانب تأثير البيئة العائلية التي يعيش فيها الطفل في تشكيل أدائه لأصوات اللغة ، وهذا وتختلف نوعيات الصوت ومدى رينيه كما تختلف مستويات النطق الصحيح للغة من إنسان لآخر حسب طبيعة تكوينه عضويا وفسيولوجيا وبيئة العائلية التي تربى فيها - وإذا توفرت للإنسان بالخلفة مكونات الصوت الحسن فإن تنمية هذا الصوت بالتدريب على أداء لغة القرآن طبقا لأحكامها هو الذي يصل بقارئ القرآن أو مرتله صاحب الصوت الحسن إلى مستوى التأثير الروحاني الرفيع في قلوب مستمعيه .

وفي إطار أحكام قراءة القرآن تنقسم القيم الصوتية للحروف إلى ثلاثة أقسام هي :

أولا : حروف تفخم أصواتها تفخما كاملا على الدوام عندما تتحدد إشارات تشكيلها الصوتية بالفتح ، والضم ، والسكون ، والعارضة للسكون . وتؤدي أصوات هذه الحروف بتفخم خفيف إذا تحللت بإشارة الكسر وهذه الحروف هي : (خ . ح . ص . ض . ذ . ط . ق . ظ) .

ثانيا : حروف تفخم أصواتها أو ترتق حسب مكانها في البناء الصوتي للكلمة وحسب نوع إشارة التشكيل الصوتي التي تسبقها أو التي تصاحب الحرف ذاته . ومثال ذلك تفخم صوت حرف اللام ، في لفظ الجلالة عندما يقع هذا الحرف في أول الكلمة . وهذا واضح في الأمثلة الآتية : (الله خالق كل شيء ، قال الله ، عبد الله) كما يرتق صوت اللام ، إذا صاحبت هذا الحرف إشارة الكسر ، أو جاءت هذه الإشارة مع حرف قبله ، وهذا واضح في الأمثلة الآتية : (الله ملك السموات والأرض ، بالله ، بسم الله) . وما ينطبق على حرف اللام ، ينطبق على حرف الراء ، فإن صوت هذا الحرف يفخم إذا صاحبت إشارة الفتح مثل (رزقاهم) وإشارة الضم مثل (روحا) وإشارة السكون مثل (ترحمون) والعارضة للسكون بعد (مثل) (الصلور) والعارضة للسكون بعد ألف مد به مثل (النهار) ويرتق صوت حرف الراء ، إذا صاحبت إشارة الكسر مثل (رزقا) أو إذا صاحبت إشارة سكون قبلها حرف ساكن وقبل هذا الحرف حرف مكسور مثل (ذكر) كما يرتق صوت حرف الراء ، إذا جاء هذا الحرف بعد حرف « ياء » مد به مثل (بشير) .

ثالثا : حروف ترتق أصواتها على الدوام وهي باقى حروف الهجاء .

من هذه الأمثلة الخاصة بأحكام قراءة القرآن المتعلقة بأصوات الحروف تبين أنها تحدد القواعد الخاصة بفتحات تلوين هذه الأصوات أى بالتحكم في تحديد درجة كثافة أصوات الحروف وتنويعها بين التفخيم الكامل ، وتخفيف التفخيم ، والترقيق . وهذا النوع من التلوين الصوتي الدقيق لأصوات حروف لغة القرآن ضمن تكوين الكلمات وإشارات تشكيلها الصوتية المختلفة هو أحد مكونات القيمة الموسيقية الجمالية لهذه اللغة حيث إن مكونات هذه القيمة الجمالية متعلقة في أحكام القراءة القرآنية - فمن هذه الأحكام ما هو متعلق بحروف القلقة ، أى تحريك الحرف المصاحب بإشارة سكون قليل عن لحظة سكونه . ومنها ما هو متعلق بأصوات حروف النون الساكنة والتوئين (٢٣) ومنها ما هو متعلق « بالمد » أى تحديد مدة استمرار أصوات الحروف الثلاثة « الألف » و « الواو » و « الياء » . ثم أحكام الوقوف عن أداء الصوت ، أو الابتداء بأداء الصوت وعلاقته بمعاني النصوص القرآنية .

هذا وإنه يتضح لنا في ضوء ما بيناه من أحكام القراءة القرآنية كيف أن هذه القراءة تتم طبقا لتكوين بناء صوتي في قالب جمالي مقنن يعجز الإنسان أى إنسان أن يأتي بمثله لأنه رسالة ذنبية صوتية إلهية .

(٢٣) إن أداء الصوت بالتوئين يحدث درجة صوتية ذات كمية تردد ذنبية متظم ما يجعل الدرجة الصوتية للتوئين تصل إلى مستوى الدرجة النغمية .

ثانيا : لحن الأذان

يتكون هذا اللحن من صياغة نغمية كاملة لكلمات النص الذي يدعو المسلمين لأداء الصلاة . وتقوم هذه الصياغة النغمية على أساس استخدام « المقام الموسيقي كاملا » والمقام الموسيقي يتكون من سلم نغمي يحتوي على ثمانى درجات نغمية بينها سبع مسافات موسيقية . ويختلف الكم الذنبى للمسافات الموسيقية من سلم إلى آخر ، ويتبع عن ذلك مقامات موسيقية مختلفة في تأثيرها الروحي - والمقام الموسيقي الشائع استخدامه في الصياغة النغمية للحن الأذان هو « مقام الحجاز » والأبعاد أى المسافات الموسيقية بين درجات أنغام سلم هذا المقام ذات جاذبية روحية تثير في وجدان المستمع المؤمن حالة الخشوع . ويتبارى المؤذنون الذين يؤدون لحن الأذان في إظهار مهاراتهم في أداء انغامه ، وبعضهم يضيف إلى الهيكل اللحنى للأذان حركات أدائية نغمية زخرفية تعمق تأثير اللحن في وجدان المستمع . ويعتبر لحن الأذان الذى يؤديه المؤذنون المصريون هو النموذج المثالى للصياغة النغمية من حيث الإبداع وإتقان الأداء على مستوى العالم الإسلامى . وكذلك تعتبر الصياغة النغمية لترتيل القرآن والتي يدعها القراء المصريون مطابقة لأحكام القراءة القرآنية - تعتبر النموذج المثالى للصياغة النغمية لنصوص القرآن على مستوى العالم الإسلامى .

ويجانب لحن الأذان توجد الحان أخرى تستخدم في صلاة الجماعة في المسجد يوم الجمعة ، وتأتى هذه الحان بعد أن يختم إمام المسجد خطبته لتدعو جماعة المسلمين الحاضرين في المسجد إلى القيام من جلوسهم ليقفوا في صفوف متظمة استعدادا لأداء الصلاة خلف الإمام - كما تؤدي الحان أخرى أثناء الصلاة في حالة السجود والقيام ، وأيضا في ختام صلاة الجماعة بأداء السلام . وجميع هذه الألحان تؤدي بأسلوب الإلقاء شبه المنغم ، الذى يستخدم عددا قليلا من درجات النغم بأسلوب أقرب إلى الكلام العادى منه إلى الأداء كامل التنغيم . والذى يؤدي هذه الألحان هو مؤذن المسجد . ويعتبر أدائه للألحان القصيرة المصاحبة لصلاة الجماعة وسيلة يشير بها إلى جماعة المصلين ببدء وانتهاء المدة الزمنية المحددة لأداء كل حركة من الحركات الأدائية وقوفا وسجودا وقياما والتي يتكون من مجموعها الهيكل الإجرائى الحركى للصلاة ، وتلك الإشارة للحن القصيرة يستطيع المؤذن للصلاة أداء حركات الصلاة في توقيت موحد ونظام جماعى متقن ، وهذا ما يجسد الروح الجماعية الإيمانية في شعور موحد هو الإيمان بالله الأحد . وهكذا تجمع صلاة الجماعة في المسجد بين الأداء الحركى في صفوف متظمة لأداء التكوين الحركى للصلاة بمصاحبة الألحان القصيرة التى تربط بين أجزاء حركات الصلاة

ثالثا : لحن الابتهاالات

الابتهاالات نصوص أدبية صوفية تكتب نثرا أو شعرا - يناجى فيها المسلم ربه ويتضرع إليه كي يفيض عليه بواسع رحمته وأن يشمل

بمطف رعايته . ويقل توبته ويغفر له ذنوبه ويرتفع بروحه عن شهوات دنياه ، ويغفره منه ويملا قلبه بنوره ويضع المسلمون نصوص الابتهاالات في صياغة نغمية كاملة هي المعروفة بأبداع الألحان في شكل إرتجالات لحنية بإيقاع حر ، ويتم إداء هذه الارتجالات اللحنية في لحظة الأداء أى دون تحضير سابق ذلك بالإضافة إلى ما يكون قد ورثه المؤدى للابتهاالات من إبداعات لحنية إرتجالية لمؤدبين موهوبين في الماضى البعيد والقريب - هذا وأن إرتجال الألحان يوصف بأنه أسلوب موسيقي وليس قالبيا موسيقيا ، وذلك لأن عملية أداء إرتجالات الألحان تتركز فيها العناية بتكوين الألحان جزئيا دون الاهتمام بتكوين إطار أو قالب نغمي كلى يتحدد به مسار وتشكيل حركة الأبنية الحزنية للألحان . ويشترط فيمن يؤدي الحان نصوص الابتهاالات أن يجمع بجانب المعرفة الموسيقية الإبداعية خبرة عملية ودراية علمية بنظرية الموسيقى العربية الخاصة بعلم المقامات الموسيقية - أصولها وفروعها واشتقاقاتها وأبعاد مسافات سلالها الموسيقية والطابع الروحي المميز لكل منها ، ذلك لأن إبداع الحان الابتهاالات قائم على أساس التنوع في استخدام أكثر من مقام موسيقي وهذا التنوع يتطلب من مبدع الألحان أن يكون ملما بقواعد الانتقال النغمي من مقام موسيقي إلى مقام آخر ، وأن يكون مدربا تدريبيا سمعيا دقيقا للتمييز بين الطابع الروحي لكل مقام موسيقي على حدة ، حتى يستطيع استخدام المقام الموسيقي الملائم للمشاعر والانفعالات الروحية المتنوعة التى تتضمنها نصوص الابتهاالات . ونفس هذا التمييز السمعى الدقيق بين أنواع المقامات الموسيقية وتأثيراتها الروحية المختلفة مطلوب توفره أيضا فيمن يرتل القرآن خصوصا عندما يرتله ترتيلا كامل التنغيم وهو الترتيل القائم على أساس الانتقال من مقام موسيقي إلى مقام موسيقي آخر . ففي هذا النوع من الترتيل القرآنى لا بد أن يتلام نوع التأثير الروحي للمقام الموسيقي مع معانى النص القرآنى ومثال ذلك إذا كان النص القرآنى يدعو مثلا إلى الجهاد ، فلا يصح في هذه الحالة أن يستخدم مرتل القرآن المقام الموسيقي المعروف باسم مقام « الصبا » لأنه مقام ذو تأثير حزين - ولكن يمكن استخدام هذا المقام الموسيقي الحزين في نص قرآنى آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف « يوسف » في قوله تعالى في سورة يوسف (١) (وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم . . .) .

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية في صلاة العيدين

إن نصوص هذه التكبيرات التى ينادى فيها المسلمون ربهم بقولهم في أداء نغمي جماعى قوى موحد (الله أكبر كبيرا والحمد لله كثيرا) هذه النصوص تتكون صيغتها النغمية من السلم

الموسيقى الخاص الذي يتكون من خمس درجات نغمية . ولحن تكبيرات العبدن يسمى إلى الموسيقى الشعبية فهو لحن لا يعرف ملحن وهو يتخل من جيل إلى آخر شفويا ، وتكون أغلله من السلم الموسيقي الخماسي تكشف عن قلمه ، ويشتت استخدام هذا السلم في معظم الموسيقى الشعبية في العالم وهو أساس في صياغة الألحان دون غيره من السلالم الموسيقية في السودان وبلاد إفريقية أخرى كما أنه أساس في تكوين ألحان النوبة وبلاد العربية الخليجية . ويدوم تحليل أبعاد النغم في لحن تكبيرات العبدن أنه أقدم من صيغته الكلامية لأن نبراته وضغوطه الإيقاعية ليست مطابقة لنبرات وإفغاعات اللغة العربية التي يتكون منها نص التكبيرات حيث يبدو أن لغة هذا النص وضعت بطريقة تلقائية داخل أبعاد أنغام لحن قديم حتى في ذاكرة الأحياء .

خامسا : لحن الإنشاد في الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية

الطريقة الحامدية الشاذلية هي طريقة صوفية مؤسسها في مصر هو شيخها الأكبر سلامة حسن الراضى (رضى الله عنه) المكنى بأبي حامد (١٨٦٧ - ١٩٣٩ م) وجورج تعاليم هذه الطريقة يتسلى إلى الطريقة الشاذلية ومؤسسها أبو الحسن الشاذلى (رضى الله عنه) ولد ببلاد المغرب سنة ٥٩٣ هـ وتوفي سنة ٦٥٦ هـ ودفن في حميرة بصحراء عيلاب وتقع بين قنا والقصر .

والطريقة معناها المنهج الذي يرسمه شيخ الطريقة لمريديه ويشتمل منهج الطريقة على كل جوانب النشاط الروحي لأتباعها وأهم جوانب هذا النشاط هو :

أولا : المجلس أو مدرسة المجلس حيث يلتقى المريدون بشيخ الطريقة . ومادة الدرس في هذا المجلس هي « علوم الحقيقة » و « علوم الشريعة » وللمجلس هيبة وجلالة ، وحتى يتحقق ذلك فإن شيخ الطريقة لابد أن يتمتع بقوة سلطان الروح في قلوب المريدين ، فإذا قبل عليه مريد أو زائر فما أن يحتويه مجلسه حتى يرى نفسه واقفا تحت حب شخصية عظيمة وجاذبية روحية طاغية .

ثانيا : إقامة « الحضرات » جمع حضرة ، وهو اجتماع يضم مجموعة المريدين أتباع الطريقة الحامدية الشاذلية في يوم معين من كل أسبوع ولذكر الله بقيادة شيخ الطريقة في شكل إنشاد منظم في صحن مسجد « الحسين » (٢٤) . ويقال إن الحضرة « اجتماع فتيان » بمعنى أنها اجتماع لأهل الطريقة يتبعون فيه أداء شيخ الطريقة للذكر والإنشاد . . . وقد تقام الحضرة في بيت أحد أبناء الطريقة وهي في هذه الحالة تضم عددا من الحاضرين ملتحا لمساحة الحجيرة في البيت عادة ، وتقام الحضرة في القرى داخل الزوايا وهي أماكن مخصصة للعبادة تابعة للطريقة .

إن الشكل الموسيقي للحضرة الصوفية ينقسم إلى قسمين أولا : أداء نصوص الذكر وهي نصوص قديمة بأسلوب الأداء شبه المنغم وهذه النصوص تحتوي على ذكر الجلالة واسم الله وفي اعتقاد الصوفى أن هذه النصوص القديمة لا يجب أن تحتويها الألحان . ولذلك فإن الذكر بالنصوص القديمة يعتمد موسيقيا على عنصر الإيقاع ويختفى فيه عنصر السلم النغمي للمقام الموسيقي ، والإيقاع هنا سبع من الأداء الإلقائي شبه المنغم وليس نابعا من مصاحبة آلة إيقاعية . وغاية الذكر في الحضرة تبدأ بأداء الشيخ ومن بعده جميع الحاضرين « أموز بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم » وبدأ الأرباب شبه المنغم لهذا النص من درجة نغمية أساسية يتخل منها المؤدون إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا ، ويستمر عليها أداء كل كلمات الله حتى يرتكز المؤدون بكلمة « الرجيم » وهي آخر كلمة في النص من درجة النغمة الثالثة أى هبوطا من درجة النغمة الرابعة درجة نغمية واحدة هابطا . ولقد سبق أن ذكرنا أن المسافة الموسيقية الرابعة أصبحت بالموسيقى الدينية في المعبد المصرى القديم مروورا بالموسيقى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية حتى الموسيقى في المسجد الإسلامى المصرى . أصبحت هذه المسافة الموسيقية تشكل نهايات الألحان في الإنشاد الدينى ، كما تشكل في نفس الوقت بدايات هذه الألحان ، وهذا واضح كما شرحنا بانتقال كلمة « أموز » التي يبدأ بها نص الذكر من درجة نغمية أساسية إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا .

ثانيا : إن القسم الثانى في التكوين الموسيقي للحضرة هو الإنشاد ، والإنشاد عند الصوفيين معناه أداء الشعر والمعنى المقصود هو أداء الشعر بالنغم . وهكذا فإن إنشاد الشعر الصوفى بين مجموعتين من المنشدين وهو الإنشاد التبادلى أو الإنشاد بالحوار بين المنشد المنفرد وجماعة المنشدين وهو الإنشاد التجاوبى ، كذلك إنشاد المنشد المنفرد فإن كل هذه الأنواع من الإنشاد في الحضرة تحتوي على عنصر الإيقاع وعنصر المقام الموسيقي ومن هذين العنصرين تتكون ألحان الشعر الصوفى . ويتم أداء هذه الألحان بالصوت الإنشائى فقط دون مصاحبة من الآلات الموسيقية لأنه ممنوع استخدامها في الحضرة سواء أقيمت هذه الحضرة في المسجد أم في بيت أحد أتباع الطريقة الصوفية . وفي غياب الآلات الموسيقية الإيقاعية التي تساعد على ضبط إيقاع الإنشاد فإن شيخ الطريقة يقود أداء المنشدين بالتصفيق الخفيف يديه ليؤشعهم نحو ضبط الضغوط الإيقاعية في أزميتها الصحيحة . كذلك فإن شيخ الطريقة هو الذي يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية التي تساعد جماعة المنشدين على أداء البداية النغمية الصحيحة ، وعندما تنتقل ألحان الإنشاد من طبقة إلى طبقة صوتية أخرى فإن شيخ الطريقة هو أيضا الذي يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية للطبقة الصوتية الجديدة ، حتى يتخل المنشدون إلى أدائها أداء نغميا صحيحا .

(٢٤) تقام الطريقة الحامدية الشاذلية « الحضرة » مساء يوم الثلاثاء أسبوعيا بعد صلاة العشاء في مسجد « الحسين » ونظم حوالى « ألفين » من أهل الطريقة وتقام الحضرة تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة ويلتقى أيضا شيخ السجادة أو صاحب السجادة بمعنى شيخ الطريقة . انطريحت الإنشاد في الحضرة الصوفية تأليف سليمان جميل سنة ١٩٦٩ - الناشر مطبعة الكلاوى .

ومن الأشكال الموسيقية الإنشادية المميزة في إطار الحضرة الصوفية في المسجد الشكل الموسيقي الإنشائى الذي يجمع بين أداء خطين متوازنين من النغم في وقت واحد ، وأحد هذين الخطين هو لحن يؤديه المنشد المنفرد بأسلوب الارتجال اللحنى والخط النغمى الثانى يؤدى في خلفية الخط اللحنى الذى يؤديه المنشد المنفرد ويأخذ شكل وحده نغمية بارزة الإيقاع متكررة باستمرار يؤديها جماعة المنشدين ككسوة نغمية لللفظ الجلالة « الله » . هذا ويشتمل البناء الموسيقي للحضرة الصوفية على فترة لترنيل جزء من القرآن بأسلوب التخميم الكامل . ويشتمل الإنشاد في الحضرة الصوفية على الإنشاد المنفرد والإنشاد التبادلى والإنشاد التجاوبى . كما يشتمل على أسلوب الأداء الإلقائى شبه المنغم ، والمنغم نغميا كاملا . كما

ينخضع هذا الأداء لقواعد خاصة بالتلوين الصوتى مثل الأداء بالجهد العالى و « المتوسط » والأداء « بدرجة أعلى من السرى » . وهذه القواعد الخاصة بالتخميم الموسيقي بجانب تنوع أساليب الأداء في البناء الموسيقي للحضرة الصوفية توضح لنا كيف أن هذا البناء الموسيقي الدينى ومحتوياته النغمية السلمية ومضامينه الروحية التي تهدف إلى بناء العلاقة الروحية بين وجدان الإنسان المؤمن وخالفه . هي إلتداد لخصائص الموسيقى ووظيفتها الدينية على مراحل تطور العقيدة الدينية من الديانة المصرية في المعبد المصرى القديم إلى الديانة اليهودية في المعبد اليهودى إلى الديانة المسيحية في الكنيسة القبطية الأورثوذكسية إلى الديانة الإسلامية في المسجد الإسلامى المصرى .



آلات الموسيقى الشعبية المصرية

من مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر

بقلم: فرج العنتري

والغناء ومشاهدة الرقص . كما هوى الكثيرون عزف الآلات والتغنى .
ويمكننا أن نرى في أحد المناظر بمقبرة « مرروكا » أحد نبلاء الدول
القديمة بسقارة ، كيف جلس هذا النيل جلسة الاسترخاء في داره وهو
يستمتع بعزف زوجته له على آلة الهارب .

ولقد أمدتنا الأبحاث الأثرية في مصر وغيرها من بلاد الشرق في
فترة المائة والخمسين سنة الأخيرة بعدد من حثيات الوثائق القيمة عن
أهمية تقدم الشرق في حضارة ، وعن مدى تأثير مصر في غيرها من
الحضارات بما فيها حضارة اليونان ، ويات معروفا ان فيثاغورث
الإغريقى الذى كان يعزى اليه وحده إختراع نظام السلم الموسيقى
للدنيا ، كان قد تعلمه من مصر خلال إقامته الطويلة فيها لطلب العلم ،
وأن الإغريق استعاروا من موسيقى مصر صياغة التنظيم النغمى لما
أصبح يعرف عندهم بالمقامين الدورى Dorian والفريجي Phrygian .
وقد قرأ الناس وما زالوا يقرءون نصوص أفلاطون في الجمهورية وفي
القوانين عن تأثيره بما رآه رأى العين من حضارة مصر ، وبما سمعه فيها
من موسيقاها ، وعن إلحاحه الشديد فى دعوة قومه إلى الانضاع من
ألحانها بالذات فى مناهج التربية والتعليم وفى التلوق الجمالى ببلاده ،
كما أصبح معروفا من وقائع التاريخ المصرى ، وأن المهاجرين
المصريين ، بعد أن اشتط أحد البطالمة فى اضطهادهم ، كانوا فى
مهمهم يتولون تعليم اليونانيين وغير اليونانيين أصول نظريات الموسيقى
وطرق العزف على مختلف آلاتها . . كل هذا أصبح لامعا ومعروفا ،
وأصبحت كل محاولات التعتيم الإعلامى عليه ، وعلى أسبقية الحضارة
المصرية ، مشبوهة وممجوجة ولا جدوى منها . .

فى بحث عن آلات الموسيقى الشعبية فى مصر بدءا من
مصادر الماضي إلى ممارسات الحاضر ، لا يملك
الباحث إلا أن يثبت شهادة التاريخ بتميز الشعب
المصرى منذ القدم ، وفى جميع مراحل التاريخ ،
بخصائص موسيقية حضارية فى صياغات النغم
وأساليب إستخدامه وتلوقه ، وفى صناعة مختلف
أنواع الآلات الموسيقية .

فلقد إشتهر قدماء المصريين بحبهم للموسيقى والإقبال عليها فى
كل من مستويات الخاصة والعامة ، وشغفوا كل الشغف بالنغم الإنسانى
الجميل إلى حد تقنيه رسميا ، واستخدامه فى تربية الناشئة على الوجه
الأمثل ، وفى الحفلات والأعياد والولائم ، وخدمات المعبد ، وفى
توديع الموتى ، وما أكثر ما تضمنته نقوش معارك النصر من صور جنود
الموسيقا وهم يدقون الطبول وينفخون فى الأبواق . ولم يكن يكتفى
سُرّة المصريين بما كان يصحب الحفلات والأعياد الرسمية من
موسيقا ، فكانوا يخلطون الفرص لإقامة الولائم ومجالس السر التى
يدعون إليها الأصدقاء والخلان للطعام والشراب على سمع العزف

الإفصاح والإنشاء وتسل الجمال فى الطريق إلى حلقة الذكر





وكذلك كان لإستهداء الباحثين بمنهج « علم الآثار الموسيقية » في إمكانية ترميم الآلات التاريخية أو إعادة تصنيعها والإستماع بالتالي إلى موسيقاها ، إلى جانب ما هو موجود بالفعل من آلات قديمة في المتاحف داخل مصر وخارجها ، كان له أثره الفعال في توكيد اليقين على خصوصية حضارة مصر الموسيقية وإنتاجها الباهر من الصيغ والأساليب ومن تصنيع أنواع الآلات الوترية Strings ، والنخعية Percussions ، والآباجة Instruments Wind ، وهي آلات كانت في بادئ الأمر محللة الأترع ومصرية صلبة ، لكن بعد أن اتصلت مصر بغيرها من البلاد والشعوب دخل على أصولها القديمة من الآلات مستجدات أخرى سيكرن علينا متابعتها واستخلاص ما تمسك الشعب به منها بالمعرات أو بلاتيني لحمل مآثوراته ، وللتبرير عن خصوصيته في الزمان والمكان .

أولا : من مصادر الماضي (١) في عصور لدماء المصريين

١ - في الدولة القديمة (٢٢٠٠ ق م - ٢١٠٠ ق م)

كان الطابع الموسيقي العام هادئا بحيث يؤدي وظيفة الإحساس بالسكينة والإرتان . فالمغنى كما عرضته الصور والنقوش ، لم يكن يفتح فاه في أثناء الغناء إلا قليلا وكانت خطوات الرقصات تتوالى في ببطء وتتوزع ، كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أو ثقلها أو ثقلها ، مما تفسر عنها الأنغام الحادة أو الشديدة الوقع ، وإنما كانت من النوع الذي يصلح لأن يتغنى عليه الإنسان السوي ليظل سويا ، والنوع الذي يتلاءم مع متطلبات المعبد والتعب من الوقار والخشوع وذلك كله ، في إطار من منظومة السلم الخماسي البتاتوني القديم Pontatonic ، ومن المفردات الآتية :

في الموتريات : آلة الهارب Harp باسمها الفرعوني « تيوني » (وإن كنا لا نزال نسميها بالفارسية « جنك ») . وكانت بخمسة أوتار ، ومن حجم ينح لمأزفها أن يتناولها وهي موضوعة أمامه على الأرض مباشرة أو من فوق قاعدة .

في النخقيات : (١) المزمار الفردي بنوعيه الطويل والقصير . وتسميته الفرعونية « خنوي » (وإن كنا لا نزال نسميه « الناي » بالفارسية) ويقول فلوتو في المجلد الثامن من وصف مصر إز المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم « دجونواي » Djonoues ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة ، ويطلقون على القصير اسم « جنجلاروس » Jinglaros ومنه النوع الذي ظهر في رسو كهوف بني حسن .

(٢) مزمار « الأرغول » المزدوج .

في الإيقاعات : مجموعة آلات الطرق الفرعونية باسمها « كن Kenken » ، وهي مصنوعات للتصفيق الإيقاعي بطرق ذو القضان ، والأذرع ، والأرجل ، والألواح ، الرموس . وما يعرف أيضا بالعصص المصنفة التي سوف نتقابل معها وشيكا في المآثورات المعاصرة بإقليم الفيوم .. ثم مصلصلات الأجراس « الجلاجل » والشخاشخ ، وهذا ، بجانب تصفيق الأكف الذي سوف نتقابل كذلك مع أعلى نماذجها المصرية في إظهار الإيقاع المركب Compound Rhythm عند أهلنا في النوبة .

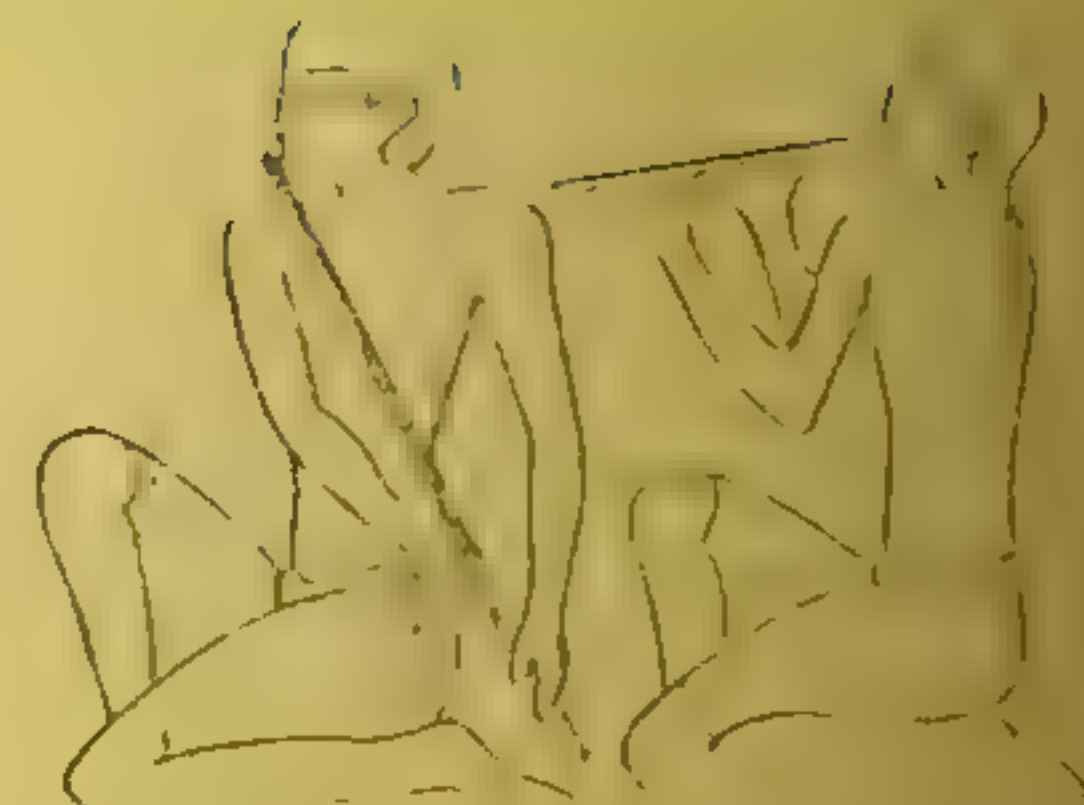
والأرغول الكبير



الأرغول الصغير



الحوري أو السبس المرمار البلدي



صفارة وقصة فرعونيتين من نقوش الدولة القديمة

صفارة قصة فرعونية طويلة (ناي)

من نقوش الدولة القديمة



الرباب المعروف برباب الشاهر

ب - في الدولة الوسطى (٢١٠٠ ق م - ١٧٠٠ ق م)

ولقد ظل طابع الموسيقى وآلاتها على نحو ما كان في الدولة القديمة ، لكن ظهرت لأول مرة مستجدات أسوية من آلة الكنارة ، وآلة الصنج الكفى ، غير أنهما لم يمتعا بالرواج والانتشار إلا في عصر الدولة الحديثة . وفي الإيقاعات ظهرت أنواع من الطبول ، وظهرت صلاسل السوروم Sistrum بنوعها المنحنى والناقوس .

وجدير بالذكر أن الهكسوس - أو الرعاة الآسيويين - تمكنوا من غزو مصر في عصر هذه الدولة ثم حكموها طوال الأسرات ١٥ ، ١٦ ونصف السابعة عشرة واتخذوا عاصمتها في أواري بموقع « صان » الحالية قرب فاقوس الشرقية ، وُثبت أنهم احتفظوا بلدى الأمر بتقاليدهم وعاداتهم ومعبوداتهم - وآلات موسيقاهم بالطبع - إلا أنهم لم يلبثوا على ذلك طويلا ، فتمصروا وتكلموا لغة مصر وتقربوا إلى معبوداتها .

ج - في الدولة الحديثة (١٥٥٥ ق م - ٧١٢ ق م)

بدأت هذه الدولة في عصرها المتقدم بطرد الهكسوس على يد أحسن ، ثم حكمها الفراعنة الأقوياء فتوغلوا في أراضي الجزيرة حتى امتدت لملأهم إلى آسيا الصغرى ، وبذلك اتصلت مصر بالمدينة الآسورية اتصالا وثيقا مما كان له تأثيره في الطابع الموسيقى والآلات بتعيرات الصنج والحلقة والتسرع وبالمستجدات الآتية :-

في الوترية : تضخم حجم آلة التيوبى - الهارب - وظهر منها النوع المزخرف والمُجهز بعشرين وترًا ، كما ظهرت منها نماذج مصغرة - في حجم طنبورة النوبة وسسمية القتال - أخذت تسميات الصنج الكفى ، والمنحنى ، والزواوى ، وفى الحامل .

رواج الاستخدام الواسع لآلتى الكنارة والطنبور الآسيويتين (وسبب ما لهذا الطنبور من ربة طويلة وأخرى قصيرة اختلط الأمر على بعض المؤرخين في نموذج الربة القصيرة فاحتسب « عودا » عربيا بتقدير جزافى)

في النغنيات : زادت نقوب الأنابيب فأصبحت سبعة تصدر أنغام السلم الباعى الحالى ، وحل استخدام المزمار المزودج الحاد محل استخدام بوصة « الناي » المفرد الهادئة .

وفي الإيقاعات : ظهرت « الدفوف » ، وكثرت عن فنى قبل أنواع الطبول والصنوج والصاجات .

وفي العصر المتأخر لهذه الدولة

(٧١٢ ق م - ٣٣٢ ق م) :

وبعد انتهاء الأسرة الخامسة والعشرين النوبة ، تمكن الفرس من غزو مصر واحتلالها وتكوين الأسرات الحاكمة : ٢٧ لمدة ١٨٧ عاما ، وبعد ٩ سنوات أخرى في الأسرة ٣٠ حتى عام ٣٣٢ ق م وهنا تنفق جميع المصادر التاريخية على أن إنتشار الطابع الموسيقى الفارسى كان

مصدر إزعاج للمصريين إلى درجة أن هب الكهنة لمقاومته والتحذير من سوءاته ، وتحوط منه القصر الفرعونى واحتفظ في الحاشية بالفرقة الموسيقية الفرعونية إلى جانب فرقة المجلوليت الفارسية ، ونحن نقرأ في المجلد السابع من وصف مصر عن مستبغات الضجيج والصخب لهذه الموسيقى الفارسية ، وعن اداة أفلاطون لهما في معرض مقارنتها بما كان للمصريين من النغم القانونى الرصين وكيف أنها جاءت تؤذى المشاعر بالتشويش الشديد ، ويكثره الأنين ، ولتبعث الشهوات وتحض على الفسق والزنا ، وتصيب الحيوية بالرخوة المترخية .

وفي العصر البطلمى أو الإغريقى

(٣٣٢ ق م - ٣٠ ق م) :

ليس في وسعنا لإيراد الكثير عن الموسيقى الهيلينية لقلة المصادر . وإن صح القول بأنها كانت تلعب دورا مهما في حياة العامة والخاصة ، وإن هذا العهد شهد إختراع آلة الأورغن المائى على يد المهندس السكندرى كيتسيوس Ktesibius في عام ٢٥٦ ق م كما أطلقت المسيات اليونانية على أنواع المزمار ، فصار المنفرد « مؤنوا » ولوس Modosalos والمزودج دياؤلوس Diaaulos .

وأما في العهد الرومانى (٣٠ ق م - ٣٩٥ ميلادية)

فللكنية القبطية أولا أن تفخر بدورها المجيد في الإحتفاء بالخصائص المصرية القديمة لكل تراثيل طقوسها ، وبغير شوائه فارسية أو مدخولات إغريقية أو بيزنطية فيما يؤكد كبار اللاهوتيين

الطنبورة



وسوف لا نجد جديدا في أسماء الآلات عن المتداولات الإغريقية السابقة باستثناء إهتمام الرومان الشديد بنمط وآلات الموسيقى العسكرية وظهر قيثارة - أوليرا Lyre - ذات سبعة أوتار اسمها « تستودو » Tistudo ، وإطلاق تسمية « كيمبالون » Cymbalon (أوسيمبالون) على مصاصلات السوروم في هجائية تكاد تأخذ نفس حروف كلمة « السيمال » Cymal التى تطلق الآن على أقراص الصاجات الكبيرة في فرق الموسيقى العسكرية والأوركسترا المعاصرة .

على أنه ليس هناك ما يمكن إيواده عن آلات موسيقية قبطية لأن هذه الموسيقى تعتمد على الحنجرة في الغناء وحسب ، مع إصطحاب إيقاع الصاجات والمثلث .

٢ - في ظل الحضارة الإسلامية

حدث الفتح العربى لمصر سنة ٦٤٠ م ، ومن يومها صارت البلاد بالتدريج طرفا حضاريا مع بقية البلاد الأخرى التى فتحها العرب في استخدام العديد من آلات الموسيقى ، ومع مراعاة العوامل المؤثرة التالية :

(١) إن اتخاذ عاصمة الدولة الأموية في موقع قريب من حدود الدولة الرومانية تسبب في عدوى احتضان البيت الحاكم لفنون الموسيقى وتشجيع تداولها ، ومن الثابت أن المطرب العربى سعيد بن مسجع ارتحل في عهد الأمويين إلى كل من بلاد الروم في سوريا وإلى فارس ، ليتلقى فنون الألحان « البربطية » والإسطوخوسية « بمعنى عزف العيذان ومعرفة القواعد النظرية ، وأنه عاد إلى الحجاز فلقن ما تعلمه لتلاميذه .

(٢) وعلى أيام الدولة العباسية زاد على الأثر الفارسى دخول الرافد الثقافى الإغريقى في مصطلحات وقواعد الموسيقى نتيجة لقيام حركة الترجمة الكبرى في عهد الخليفة المأمون (٨١٣ م - ٨٣٣ م) ثم دخل الرافد التركى بدوره بدءا من عهد الخليفة المعتصم (٨١٣ م - ٨٣٣ م) .

(٣) وانضاف إلى ما تقدم - بجانب المعارف والتقاليد والمسمايات المحلية للأقاليم - روافد أخرى من مصطلحات الموسيقى وأسماء آلاتها لكل توابيع الخلافة عن طريق الانتقال والرحلات .

وبذلك أمكن أن تعدد أسماء الآلة الموسيقية الواحدة ، والنغمة الواحدة والمقام الواحد ، والإيقاع الواحد . وكانت الآلات الموسيقية التى تصنع بمصر أو في أى من بلاد الملة ثم يجرى تداولها بالبيع والشراء في أسواقها وخاصة سوق « الأنماطين » الذى حددت لنا خطط المقريزى موقعه بجوار باب زويلة ، عديدة ومتنوعة ، وبالقدر الذى رصدته المراجع التخصصية على أيام الأيوبيين والمماليك فيما يلى :-

العود : بخمسة وعشرين تسمية مختلفة .

الجنك : بنوعيه : العجمى والمصرى القديم .

السنيطر والقانون : تسميتان لنوع واحد ، غير أن القانون تسمية شامية ، والسنيطر مصرية قديمة .

الرباب : بمسميات الكمنجة الفارسية ، والآنة التركية

الطنبور : بنوعيه : الخراسانى ، والعربى

الشبابه : هى المزمار بنوعيه : الطويل والقصير وفى تسميات

مختلفة بلغت نحو من ٢٥ تسمية أشهرها « الناي » الفارسية

مزمارة الأرغول : بأسماء الدوناي ، الموصل ، المزودج ، العثنى ، المقرون .

الشعبيه : آلة نفخ تتركب أفقا من سع أنابيب من الوص مختلفة الأطوال ، ويستخدمها العازف بتحريكها يمين ويسرة في شفتيه أثناء النفخ ، وكانت قديما من استخدامات الرعاة وتنسب التسمية إلى النبى شعيب عليه السلام .

الطبول والدفوف : أنواع عديدة ومتنوعة الحجم والشكل ، غير أن الدفوف كانت تجهز برفائق من المعدن .

الطنبلخانة : وهى فرقة الموسيقى العسكرية في تسمية فارسية ، وكانت تشتمل على الأبواق والمزامير والطول والنقارات والصاجات النحاسية .

فاذا أضيف إلى كل ما تقدم وقوع مصر في يد الحكم التركى بدءا من سنة ١٥١٧ ، وإيهاد أبواب التقدم العلمى والثقافى والاقتصادى أمامها مع نقل مهرة الصناع ونفائس إنتاجهم إلى الأستانة ، وإنشغال ميزانية البلاد وخزيتها بجمع الفروض العالية إلى غنات الباب العالى دوريا ، وجدنا الشعب يتكفى على نفسه للتعبير بما ملكته يده من موروثات آلائه الشعبية المصرية أو تلك التى طوعها لتعبيراته فطاوعته وتبناها فاستصحب بها مواويل شكواه . وسوف لا نجد تغيرا بعد في مجال الآلات الشعبية رغم قيام محمد على الكبير بإنشاء مدارس موسيقية عسكرية على النسق الأوروبى في تدريس النظريات والتدريب على الآلات الأوروبية لأجل تحديث الجيش المصرى .

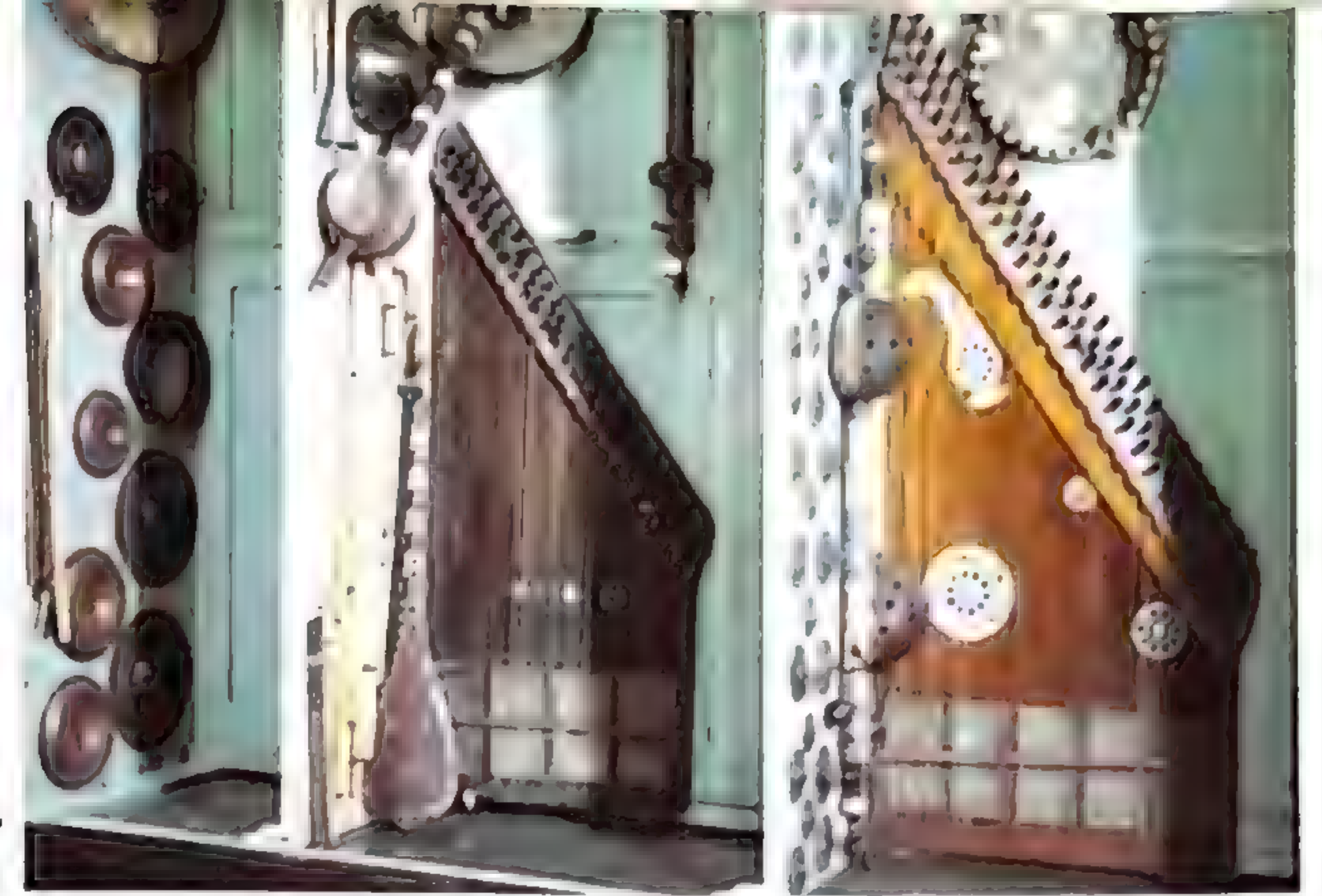
وبالنظر إلى الفروق المحددة بين آلات الموسيقى الشعبية ، وآلات الموسيقى الكلاسيكية ، نجد آلة العود تشترك في أداء الفلكلوريات الشعبية بالوجه البحرى ، كما نلاحظ ما استجد من استخدام أبواق الخيالة العسكرية (البوست هورن Bost horn) وموسيقا القرب Baghpipes في بعض أعراس المدن الكبرى . ولا شك أن الزمن المستقبلى وحده هو الذى سيكشف للباحثين عن مدى تبنى الشعب لاستمرارية هذه الممارسات ، ويقرر بالتالى مدى استحقاقها مستقبلا للدخول في قوائم ماثوراتنا الشعبية .

ثانيا : في التداول المعاصر

من آلات النفخ Wind instruments

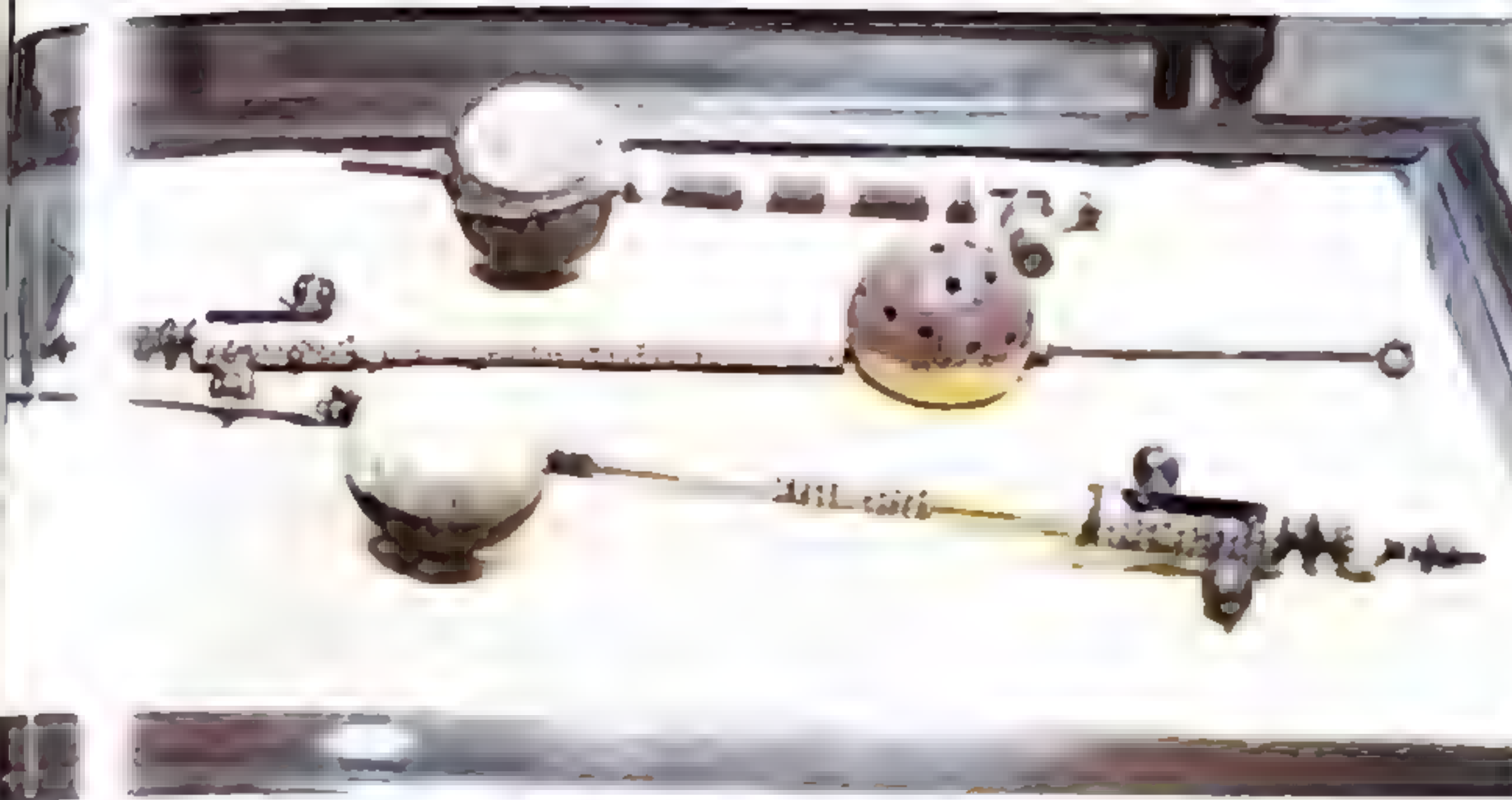
أولا : من آلات النفخ المباشر : صفارة السلامية :

إذا كانت كلمة « الصفارة » تطلق بشكل عام على أية آلة نفخ موسيقية تصنع من قصب الغاب أو بصفة خاصة على آلة « الناي » ،



من مجموعة نفث
الجمجمة الجغرافية

المصاحبات -



الريابة -
من مجموعة نفث
الجمجمة الجغرافية

حتى الآن ، ولا يهضمون نفثا سواه .

● وفي واحة سيوة تصنع الآلة من مواسير البنادق بعد قطعها وتثقيبها ثم ينفخون فيها بأسلوبهم التخصصي البارع ، إذ يطلقون تيار الفخ فيها على شكل دفعات متوالية ، ومن ثم ينساب للسمع منها تدفق نفثي موصول رغم ما قد يشوبه أحيانا من صغير جانبي حاد .

ومن سيناء الجنوبية أثبتت بعض التسجيلات الميدانية لعام ١٩٦٨ أن الآلة يتقونها السنة تتحرك في مساحة نفثية لا تتجاوز المسافة الموسيقية الرابعة ، وأن العرف والتقاليد تجعل عازفيها دائما من النساء ومن فتيات الرعي في أيام السلم والأمان ، وأما في مواجهة الخطر والطوارئ التي تتطلب استخدام أنغامها في مراسلات الشفرة ، فإنه يتحتم ألا يعزف عليها إلا الرجال .

ومن الثابت بعد كل هذا أننا نجد في نفث الدلتا القديمة والوسطى للفراغة نوعين منها في عاية من كمال الصنعة وتناسق التشقيب ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد برهنت التحارب على أنهما كانا يصدران السلم الخماسي ، كما أننا عثرنا على نماذج فرعونية من نفس الآلة في عام ١٨٩٠ على يد العلامة البروفيسور فليندوس بيريتر Flinders Pitric وفي عام ١٩٠٣ على يد العلامة جون جارستانج John Garstang ودلت النقوش التي يبلغ عمرها ألفي سنة قبل الميلاد في أحد مقابر أهرامات الجيزة على وجود فريق كامل من نوع هذه الآلة وهو يؤدي خدمة العزف في إحدى حفلات الفروعون ، وفي كل هذا ما يقطع بمصروولوجية آلات البوصة المثقة أيا جاءت تسمياتها ، في الماضي أو في الحاضر .

ثانيا : في النفث بالريشة المفردة .
With Single reed .
الأرغول :

والأرغول كشقيقته نموذج من النفثيات لآلة عرفها تاريخا الفرعوني من منذ عصر الدولة القديمة (٣٢٠٠ ق م - ٢٠٠٠ ق م) وهو الآن وبالنشيب العصري عبارة عن آلة كلارينيت Clarinet مزدوجة تقتزن فيها أنبوبان من البوص ، لكل منهما مسم أو « بالبوص » به ريشة تتسب فيذبذبة نفث العازف ، وتكون إحدى الأنبوبين قصيرة وعليها ستة ثغوب لتصنيع اللحن ، والآخر أطول - ويمكن دائما تطويلها حسب الحاجة بعقل إضافية لكي تؤدي لنغم الأولى بباطا من قرار يمتد طينه تحت لمعان اللحن العلوي وهي نفس الآلة التي مازال بجيء ذكرها ضمن متداولات الموسيقى على أيام كل من الأيوبيين والمماليك بأسماء « الدوناي » (ناي مزدوج) ، و « المزمار المشي » ، و « المزودج » ، و « المقرن » ثم إنها أيضا كانت على الدوام في تاول « مراكية النيل » فيما ذكره المستشرق إدوارد لين عن عادات المصريين المحدثين وشماثلهم على أيام محمد علي الكبير .

وينقسم تصنيف الأرغول حسب أطواله إلى نوعين : القصير الذي تتراوح أطواله بين ٦٠ سم ، ٨٥ سم ، والطويل الذي يتمتع بامتدادات واسعة تستوعب أطوالا من ١٨٠ سم إلى ٢٥٠ سم - وبين طرفي كل هذه الأطوال نجد أرغول « الطرمي » Tormai الذي يمكن أن يتراوح طوله بين ٤٠ سم ، ٦٠ سم مع تجهيز في كلتا أنبوبيه - أو جزء « الزنان » حسب التسمية الشعبية - بقمعين تعمل فوهتهما على تكبير الصوت ، كما نجد أيضا نوع « القورمة » Urma متساويا في كلتا قصبتيه بمقياس ٦٠ سم ، وأخيرا نجد أقصر الأنواع الذي يتراوح فيه الطول بين ٢٥ سم ، ٤٠ سم ويأخذ تسميتي « الزمار » Zummar والزمارة Zummarah ويشيع تصنيع الأرغول ويروح تداولها في ريف الوجه البحري ، وهم يسمونها حسب تعداد ثغوبها فتكون « ربوعية » أو « خمسية » أو « ستائية » بمقدار ما لكل من ثغوب - لكن بدو سياها يسمونها « المحرون » (المقرن) أو « الغفاطة » يضم العين وفتحها وكذلك نجد لها تسمية المحرون في محتصات واحة سيوة وقراها ، لولا أن البحوث التخصصية تؤكد على أن أرغول « الخمسية » السوي وأقد أصلا من منطقة مرسى مطروح مع مقتنيات البدو الذين جاءوا من هناك إلى الواحة أو مروا بها

ثالثا : في النفث بالريشة المزدوجة
With double reed
المزمار :

والمزمار آلة لها شكل الأوبوا المعاصرة Obee ويجرى تصنيعه محليا من خشب المشمش أو البندق ، وذلك بشكل أسوية مخروطية يتركب في أعلاها مسم الريشة المزدوجة للنفث ، وتنتهي من أسفلها بفوهة على شكل الجرس لتكبير الصوت . وعلى أن تتجهز الأنبوبة بشمانية ثغوب ، منها على السطح الخارجي سبعة ، والثامن في أعلى الخلف . ولقد عرف كل العرب هذا المزمار واستخدموه لمراتهم في فترة العصر الوسيط بأسماء : « الرنا » ، و « الصرناي » ، و « الزورنا » . وبسبب شدة القوة في حلة أصواته ، تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول في كل تشكيل رسمي لفرق الموسيقى العسكرية الإسلامية التي كانت تعرف بفرق « الطبلخانات » حسب النظام الفارسي ، وهو النظام الذي عاصرت الحملة الفرنسية وجوده بكل من سنجقيات (مديريات أو محافظات) الشرقية ، والمنصورة ، والبحيرة ، والمنوفية ، وأطفيح ، والجيزة ، والبهناوية ، والفيوم ، وجرجا ثم قرر إلفاء محمد علي الكبير في عملية تحديثه للجيش المصري ، وإنشائه مدرسة للموسيقى ببلدة الخانكة (الخانكة) على النهج الأوروبي في تعليم القواعد والنظريات ، وفي التدريب على أحدث الآلات المعاصرة من أجل إمداد فرق الجيش بخريجيه ، ولهذا ، ومن يومها اكفى المزمار بأداء دوره في تشييط موسيقانا الشعبية .

والغالب أن يحتفظ عازفوها في ممارساتهم بمجموعة من مختلف أطوال هذه الآلة التي سوف تختلف أصواتها بالتالي حدة وعمقا ، وذلك من باب التحسب لما عساه أن يحدث من تغيير في المقامات والطبقات ، وتبعاً لهذا ، فإنه في حالة تعدد آلات الفرقة لا بد أن يقتزن وجود كل سلامة بوجود واحدة أخرى أصغر حجما تسمى « كول » Kawal كي تسهم بإصدار الجوابات الصداحة العليا للنغم الأولى ، ويكون حاصل جمع الامتراج أكثر اكتمالا وجمالا .

ويمكننا أن نرصد فيما يلي بعض اختلافات تصنيع الآلة وأنغامها واستخدامها ببعض المناطق المصرية :

● فهي في ممارسات قبائل العبايدة والبشارية وتفرعاتهما بالصحراء الشرقية يتم اتخاذها أيضا من البوص المعتاد ، لكنهم يستقونها لعزف السلم البتاتوني Pentatonic الخماسي الذي لا يعرفون غيره

فإن من دواعي العجب أننا في مصر لا نزال نركي استخدام تسمية « الناي » الفارسية لآلتنا بدلا من استخدام مسمياتها الفارسية العربية في : قصبة أو قصابة ، أو أسمائها الفرعونية مات لأشرف وخنووي Chnove أو بالفلكلورية المعاصرة : سلامة ، وكول . ومن المرجح كثيرا أن مسألة تكثيف المسميات والمصطلحات الفارسية في آلات وفرق ومقامات موسيقانا ، ترجع أصلا إلى نجاح ما كان من تخطيط البرامكة في نشر حضارة المحم وأدواتها بمتسع ممتلكات الإمبراطورية العباسية من باب التسيّد الفارسي على كل ما هو عربي .

ونبدأ فتناول أشهر آلات الفخ المباشر في موسيقانا الشعبية لنجد صفارة السلامة - وفي التسمية صلة تشابه واضح بين سلاميات عظم الأصابع وبين العُقل في غاب نصيحتها - عبارة عن قصبة مفتوحة الطرفين ، ولها ستة ثغوب ، ويسمكها العازف في وضع مائل وبالشكل الذي يسر ذبذبة عمود الهواء المنفوخ فيها .

الهمة ، « سيف اليزل » الذي يسميه العامة سيف « اليزن » وغير ذلك من حكايات الألف ليلة وليلة . وجدير بالذكر أن إدوارد لين يخلص من بعد كل هذا السرد إلى أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم عرق الشعور « البدوي » الذي يبعث في كيانهم نشوة الحمية من جراء الاستماع إلى قصص الحرب .

وأما عن رباب الوترين ، فالثابت أنها كانت قد تفردت بالوجود في فرق التخت من دون كل وتريات القوس الأخرى إلى حلول عام ١٨٦٧ ، وبالفات في المناسبة الشهيرة لقيام « فرح الأنجال » الذي كان الخديوي اسماعيل قد أمر بأن تستمر حفلاته أربعين يوما بلياليها في القاهرة من أجل زواج أبنائه الثلاثة . وطرافة الحكاية أو أهمية المناسبة كانت قد استدعت تشكيل جوقة كبرى من فعم العزف والغناء برئاسة « المعلم » حسن الحاملي (١٨٤٢ - ١٩٠٨) ، سيد عازفي الرباب المصري على أيامه ، وصاحب الخطوة الخاصة لدى الخديوي . ومن بين أفراد العزف الانفرادي أمكن السماح لأنطوان الشوا الوافد من حلب

وتستخدم موسيقانا الشعبية ثلاثة أنواع من المزمار ، ومحيث يقوم الأصغر حجما بمهمة أداء اللحن دائما ، على حين يتولى ما هو أكبر نسبا دود تكرار البطانة ، وأكثر أسمائه تداولاً هي حسب التدرج في زينة الحجم : « الشبس » ، « فالشلية » أو « المزمار الصغير » ، « وه التلت » أو « المزمار البليدي » . وهذا عدا أن البعض يستخدم أيضا نسمة « الأوبوار » الأوروبية محرفة في النطق إلى « الأبا » الكبير أو « الأبا » الصغير . والشائع في شكل استخدامنا لهذه الآلة أن تأخذ دوما حالة مشاركتها مع الطبل الكبير - أو البليدي - في العزف بالخلاء وفي الميادين وفي الساحات والشوارع لتنظيم مسيرات الزفاف والمواكب أو لاصطحاب في ترقص الخيل ، أولاداء معزوفات السامر .

الوتريات

أولا : وتريت القوس With Bowed strings
الرباب :

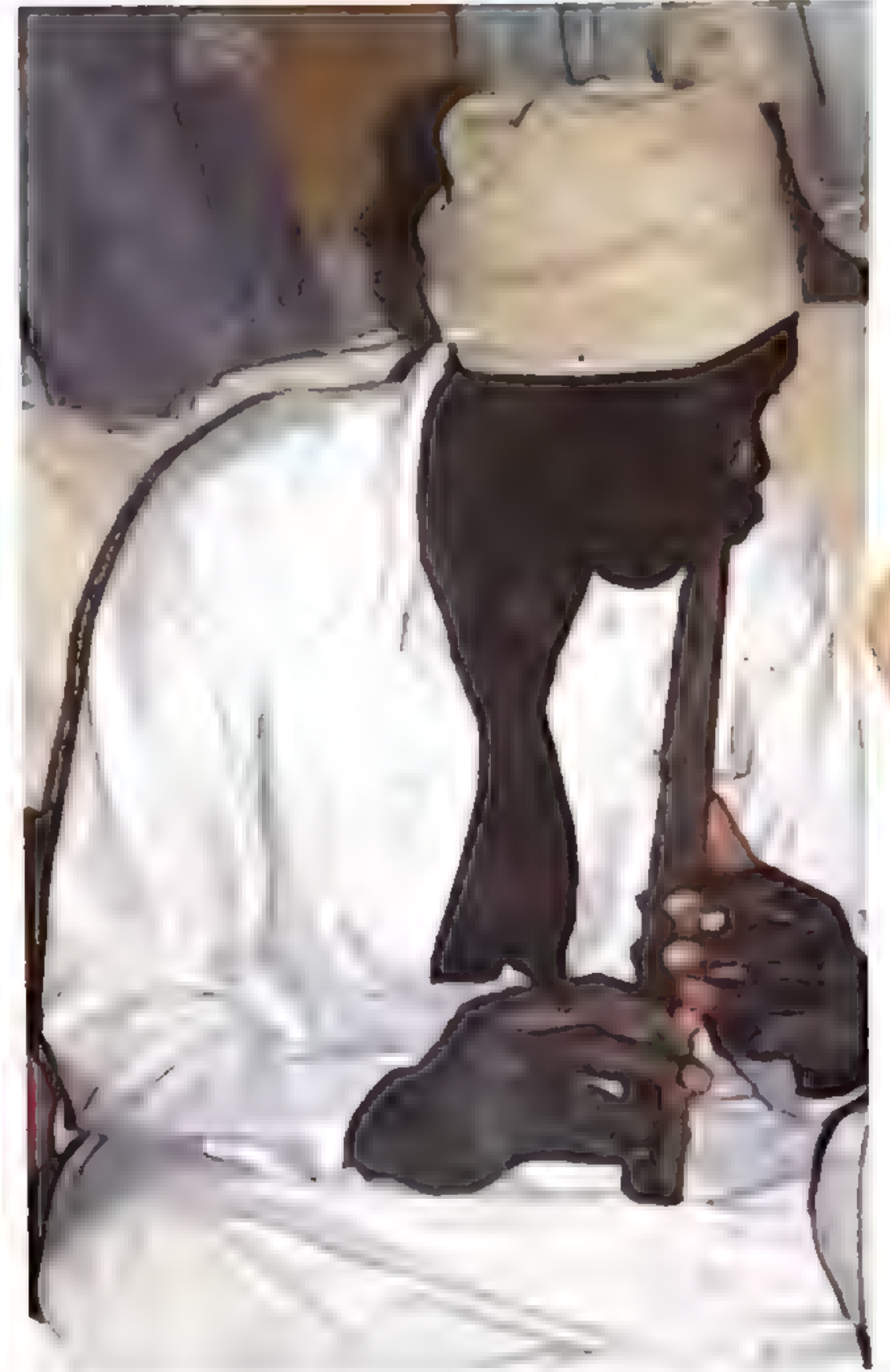
منذ قرن مضى كانت آلة الرباب - أو الربابة - تعادل في أهميتها آلة القبولين في أوروبا ، وثم أصبحت بعد ذلك آلة شعبية يؤخذ صندوقها المصنوع من جوزة هند مجوفة تكسى بالجلد ، وتجهز للعرزف بأوتار من شعر الخيل ويقوس يشبه قوس الكمان ، وهي تنقسم إلى نوعين : الأول بوتر واحد لمصاحبة الملاحم الشعبية ، والثاني ذو الوترين لممارسة العزف بالجوقات أو بتلك التخت القديمة . وتشير البحوث التاريخية إلى أن آلة الرباب كانت قد وفدت من خراسان إلى البلاد العربية . ونحن نقرأ أنها كانت على أيام أبي نصر الفارابي (٨٧٠ م - ٩٥٠ م تقريبا) بوتر ووترين ، ويأن نوعها المصري كان أقدم النماذج . كما يحدثنا القلقشندي في صبحه الأعشى عن أوصاف الرباب المصرية وعن أنها كانت تجهز في عهد سلاطين المماليك (١٢٥٠ م - ١٥١٧ م) بأوتار أربعة .

وتضح أهمية الدور الفني والاجتماعي لرباب الشاعر في كتاب المستشرق إدوارد لين عن « عادات وشمائل المصريين المحدثين » في أنه لم يكن بمصر إبان القرن التاسع عشر ما هو أكثر تسلية لرواد المقاهي وفي التجمعات من شغف الاستماع إلى شعراء الربابة في منظومات الملاحم الشعبية ، ويأن هؤلاء الشعراء كانوا بالقاهرة أكبر طوائف الرواة عندا ، ويلقون إنشاداتهم من الذاكرة لا من كتاب أو نص ، ويزخرفون أداءهم بالفواصل الصغيرة من نغم الرباب كما يستغنون به بانغام الاستهلال . وقد تمتعت الرباب بألقاب مثل « رباب الشاعر » ، « والرباب » الأبوذي ، نسبة إلى أبي زيد الهلالي سلامة « وعلى نحو ما كان الشعراء ينسبون إلى تخصصاتهم ، فهناك « الهلالية » و « الزغية » و « الزناتية » ثم « العناترة » أو « العتريه » نسبة إلى عترة العبي إلى جانب تناولهم لقصص المجاهدين من أمثال ذات



الربابة والطلة

الصمارة



من مجموعة تحف الجمعية الجغرافية



وتدل الدراسات على أن أوتارها الخمسة كانت تتخذ من أمعاء الإبل ثم يحرق ربطها في واحد من الأضلاع الثلاثة لإطارها الذي يسميه اليونان جوسا (قوس) وقد بلغ حرص العلماء على اتخاذ وتطبيق المصنع التحريبي في التعرف على الطريقة البوية في ضبط أنغامها ، أن تعلموا في إحدى المرات فك أوتارها ثم استدعوا من الخارج عازفا توبيا لم ير شيئا مما فعلوه وطلبوا إليه أن يعيد تركيبها وضبطها فقام لهم تلقائيا بإعادتها إلى طبيعتها من ترتيب في الأوتار ونفس تنعيمها الخماسي النوي ومن ثم أثبتوا أن مسألة انضباطها تقليد محدد وموروث أصيل . ولما تبعوا منشأها القديم أثبتوا أنها أثيوبية أصلا ومشتقة من شعوب وسط أفريقيا أيضا باسم كزار Kzaz وكانت قد وفدت إلى الداخل المصري مع مقتنيات الأفارقة ومع الأثيوبيين الذين جاءوا للعمل والاستقرار .

وهكذا يتضح ثبوت الأصل الإفريقي لطبورة أهلنا في النوبة وفي صحرائنا الشرقية ، ويتضح بذلك زعم البعض بأنها فرعونية وتحمل تسمية الكارة الآسيوية ولنا أن نرجع بعد إلى ما أثبتته الأثرى المصرية الكبير الدكتور محمد جمال الدين مختار وفي المجلد الأول من تاريخ الحضارة المصرية من أن الكارة آله خشبي آسيوية الأصل ، وإلى ما ذكره العلامة المستشرق هنري فارمر في كتابه المحترم عن تاريخ الموسيقى العربية من أن الكار والكنور تسميات عربية أخرى لآلات الكنور العربية وكنور النوبة .

وقد لا يتبقى بعد سوى وجود صورة القش بمقابر بني حسن عن آلة « الكنور » في أواخر الدولة القديمة وأوائل الوسط ، والواضح تماما أن هذه الصورة تكشف عن مجموعة من الآسيويين بنفس ملامحهم وأزيائهم التي يتعرف الأثريون على خصائصها بمجرد النظر ، جاءوا إلى مصر عبر الحدود وهم يحملون على حمارهم وفي أيديهم هدايا قومهم كالعادة إلى حكام مصر وصادتها توددا وزلفى .

ولكن نقطع الشك باليقين نهائيا فإن تاريخنا الموسيقى يذكر عن الكنارة بالنص أنها ظهرت لأول مرة في نهاية الدولة القديمة وأوائل الوسط ، وأنها لم يعم انتشارها إلا في عهد الدولة الحديثة وفي هذا دلالة كافية على أن الكارة الآسيوية وجدت الرواج يوم أن توسعت إمبراطورية الفراعنة في ربوع آسيا ، ونتج عن ذلك تداخل حضارى في مجال الآلات الموسيقية وتناولها إلى حد أن اقتنى الفرعون في قصره فرقة موسيقية آسيوية بجانب الفرقة الفرعونية . وما كان لآلة الكنارة ونظائرها أن تحوز الرواج والانتشار إلا على يد أهلها وليس قبل ذلك .

السمسمية :

وآلة السمسمية - ولنا أن نسميها طبيرة القنال - ليست سوى توأم طبيعي لطبيرة النوبة ، ولعلنا نعرف أنها كانت قد هاجرت برفقة شحنات الأيدي النوبة العاملة للمشاركة في « سخرة » حفر قنال

نوعية مهمة من اسطنبول ، بالمشاركة بعزف كمانه « الرومي » ، وكانت آلة الكمان يومئذ في اعتبار المصريين آلة رومية لا يقدر على تناولها المعقد إلا الأروام . لكن ما أن حل دور أنطون الشوا حتى أدخل كل الحاضرين في صالة القصر الخديوي بحلاوة التنعيم ويكامل سيطرته كشخص عربي على الآلة ، وعندها انتهت عطايا السامعين بمقلوبات الجنبات الذهبية على عازف الكمان وعلى العزفة وخص الشوا من الحصة ألف وسبعمئة جنيه ، وبذلك تحطم من يومها وهم الرهبة في تناول الآلة ، وتشجع عازفو النخوت على استخدامها بدلا من الرباب .

ويتضح الآن أن وجود آلة الرباب ورواج استخدامها بات ينحصر في طائفة من أفراد التخصص في بعض القرى والجموع والمدن لمحافظة قا . ويصح لنا الخير الروماني الشهير بتيريو الكساندرو Tiperio Alexandro في تحليله الأكاديمي لخصائص الأغاني والموسيقى الشعبية التي أشرف على تجميعها من مختلف أنحاء البلاد في سنة ١٩٦٧ ، عن بالغ التقدير لمهارة القاصدين في تناولهم للرباب بتكنيك متميز وأداء باهر - ومن ذلك أنه يشير - مثلا - إلى قدرات « الرئيس متقال » وفرقة بأنه فنان يعرف كيف ينبر على الأوتار بأصابعه ، وبالقوس ، وحتى بعضا قومه ، ويأنه يتفنن في تجويد عدة أساليب لإصدار التنوعات الرقيقة ، ويأن فرقة التي شاركت في التسجيل قد تشكلت من أفراد كمل الضخ في تدريبهم حتى استوفى مطالب الأداء المنسق لمحمول شعبي وافر الثراء .

لغنيا : وتريات اللبغ Blucking With Fingers

الطبيرة أو الفيتار :

معلم فنى خاص من معالم أقليم النوبة وهي ذات خمسة أوتار معدنية ، وجسم مصوت من الخشب المكسو بالجلد ، وتصلر أنغام من السلم الإفريقي الخماسي Pentatonic لتؤدي منه اصطحابات الغناء والرقص . وفي النوبة يتفوق بالعزف عليها عرب العقيلات من مستوى الشهرة ، ويصنعها ويستعملها العبايلة والباشارية بطول امتدادهم في صحرائنا الشرقية ، وتدخل قاسما مشتركا في تشكيل جوقات الزار لتقديم الألوان الإفريقية في الغناء والعزف .

ولقد أسهمت الدراسات الموسيقية الجادة لعلماء الحملة الفرنسية في التمكين من دحض الزعم الذي ينسب هذه الآلة لغرب إفريقيا والإفريقيين أو يتخذ لها تسمية « الكنارة » الآسيوية . وأثبت لها كتاب « وصف مصر » تسمية الكيسار Quithar لأن النوبيين الذين كانوا يقفون حول الجندل الأول على أيام الحملة سموها كسر أو قصر Quisar والذين من غير منطقة الجندل الأول نطقوا نفس التسمية في لفظ جيزركة وغيزركة ، على حين سماها أهل مصر القيطارة البربرية ، وهكذا نجد قيطارة = قيثار = كيسار = قصر = كسر = جيزركة = غيزركة باللسان المصري النوبي .



فرقة الفون الشعبية في محافظة الأقصر



السويس ، ثم استقرت هنالك مع ذريها لكي تتمتع لهم - من التمتع - أهاليهم ، فتخفف عنهم مشقات الغربة والحفر في كل من بورسعيد والإسماعيلية والسويس ثم تقع عليها بعض التحويرات التي جعلتها أكثر ملائمة مع طابع موسيقا المنطقة .

من ذلك أن تنعيم أوتارها الخمسة تحول من السلم الخماسي Pentatonic إلى ترتيبات السلم الطبيعي diatonic في الشماله على نغمة المسافة الثالثة المحايدة Neutral وأصبح ربط أوتارها يتم عن طريق مفاتيح الملاوى الخشبية بدلا من حلقات القماش النوية ، كما أمكن عند طائفة صيادي السمك أن يصبح صندوقها المصوت في منطقتي العريش والطور من علب الصفيح ، وأن تتخذ أوتارها من سلوك الكهرياء .

وجدير بالملاحظة البقطة أن السمية هي التي تكاد تنفرد من بين جميع الآلات بإصدار أنغامها وهي مقرونة بإيقاع ذاتي يتج عن نبر أوتارها أثناء العزف ، وبأسلوب تستقبل به الأذن نوع هذا الإيقاع على شكل « تمتع » هي التي اكتسبتها بالذات في منطقة القنال تسمية « التمتعة » أولا ، ثم أمكن تحريف نطقها في التداول بعد إلى السمية التي صاحبت شهرتها .

وهكذا انتشرت السمية وكونت لها بمنطقة القنال وصيدا متميزا من الأهازيج والرقصات لا يزال يحمل أثر الحركة والتعبير النوبي على مثال « كشكش مرزوجة ، تعالى جنبي » فضلا عما رصدته لها التسجيلات الميدانية عند طوائف صيد السمك بمنطقتي العريش والطور في سيناء من معزوفات متميزة . مما يستثير الحماس بتصفيق الأيدي ، وبالنهوض إلى الرقص ، وبالتطيل الزخرفي على أي شيء في المتناول فضلا عن حناجر المرددتين . وبهذا كله نجدها عبرت البحر الأحمر إلى موانيه الشرقية ، لتمارس أنشطتها ونفس حصيلتها المصرية غالبا في مدن موانئ اليمن بمنطقة جيزان السعودية .

آلات الإيقاع

Percussion instruments

إذا كان من المسلم به أن آلات الإيقاع ووسائله المختلفة - ومنها في الأصل تصفيق الأكف وبق الأقدام - تعتبر من أقدم أدوات الموسيقى التاريخية ، وأن أقدم حضارات الوجود - ولا حضارة يغير الموسيقى - كانت قد بدأت أول ما بدأت في بعض البلاد من قارتي آسيا وإفريقيا ، صح القول إذن باعتبار البلاد الآسيوية إفريقية أقدم مخازن الدنيا لصنع آلات القرب ووسائل التوقيع ، ويأن مصر صاحبة أقدم الحضارات المتعنة والباهرة وكانت سباقة في تصنيع الإيقاعات واستخدامها

(أ) التصفيق النوبي :

والتصفيق كما تعلم لا يزال يقوم للشعوب كما قام عبر التاريخ بدور

تفاوت قيمته الفنية بساطة وتركيبا . ويصفق الشعب المصري لقيه الشعوب الأخرى بمختلف الأقاليم لمشاركة الإيقاع البسيط في مساندة الأغاني والرقصات ، غير إن أهلنا في النوبة وبالذات في قبيلة الغاديجات هم الذين يفتنون في تشكيل نوع من تركيبة الإيقاع الفني بعناصر من الأيدي والأقدام ومن دق الطارات فيأتون بالعصا الموسيقي ، ويرهنون على عراقة الأصل الإفريقي . ذلك أن إيقاعهم تتداخل عناصر النفر في تركيبته . بحيث تترنح في مداخلها أو تنوحي أو تتعارض أو تصادم ، فيحدث من حاصل الجمع الكلي ما يعرف اصطلاحيا بالإيقاع المركب compound rhythm وهو فرع من الدراسات الموسيقية العليا ينجح فيه الطلبة بعد جهد ، أولا ينجمون على حين تطلعه إبداعات أهلنا في النوبة من فطرة الله التي فطر الناس عليها وحسب ...

ويمكننا أن نقرا وصفا من واقع الرؤية المباشرة في كتاب « ٢٠ » في النوبة ، للدكتور عز الدين إسماعيل عن أعاجيب هذا الإيقاع . ليس مجرد إيقاع أولي ، وإنما يتخذ نفس تركيبة الألحان وطابعها بأ معاني الكلام ، وفي تناوب الأكف والأقدم ضربات الإيقاع ، محددا فيما بينها إيقاعا آخر داخليا يتمثل في تفاوت المداخل والنهايات ، ضربات الأكف وضربات القدم .

وغنى عن القول بعد أننا نحن العرب نمارس في مختلف بلاد شغفا شديدا بكل الصور الإيقاعية لبقايا هذه المؤثرات الإفريقية العذ أوفيا يعرف في دول الخليج وفي شبه الجزيرة العربية بإيقاع « التخ والتثيث » ويعرف أكاديميا بالتمدد الإيقاعي Polyhythmic و الإبداع الذي يتقاضى ممارسوه في أداء الفرق وفي التسجيلات أجور الإخصائيين .



(ب) العصى المصقلة :

اشتهرت مصر منذ الأسرة الأولى للفراعنة (٣٢٠٠ ق م) بصناعة العديد من المصقلات الإيقاعية على شكل الأيدي والأذرع والرووس ومن أزواج العصى ، ولا تزال فلكلوريات النغم في إقليم القيوم تستخدم نفس المأثور ، فحين يتظم القيوميون لأداء أشهر ألحانهم الشمية من « المجرودة » و « الشبوه » يجلسون متقابلين أربعة لأربعة وهي يد كل عصاة ، وعندما يبدعون في الغناء يعملون إلى التوقيع بصرب عصىهم في بعضها البعض بترتيب يحفظ وحدة التوازن لما يترجمون بإنشاده ، وبذلك يظل الموروث الموسيقي من آلات « العصى المصقلة » الفرعونية يؤدي دوره في الحاضر ، حاملا إلى المعاصرين نجة الجلود ثم يتزود منهم بما تجود به إبداعاتهم في استئناف رحلتهم المستقلة إلى الأحفاد وذرائعهم فيما يستجد من أزمنة .

(ج) آلة الدرايوكة :

والدرايوكة طبل شمس على هيئة أسطوانة فارغة تصنع في الغالب من الفخار وأحيانا من الخشب المطعم بالصدف . ويتسع جوف الأسطوانة بدءا من منتصفها حتى ينتهي على شكل فوهة جرس يشد على حافة قطرة جلد ماعز رقيق الدبغ أو من جلود الأسماك أو يتخذ أصلا من جلد النايلون المعاصر .

ويمكننا أن نجد من أنواع الدرايوكات شكلا متضخما يسمى طبل « الدحلة » وأن نجد عازف أي من النوعين يتناول آله وهي مسنودة على ركته أو معلقة بشكل مستعرض في كفه من أمام صدره .

وتختلف صناعة الدرايوكات في الريف المصري عنها في المدن . فعلى حين يكفى القرويون بلصق جلدها بالغراء يشته أهل المدن بدائرة من خيوط قوية كما يعملون إلى تجميل الجسم وتلميعه بطلاء بني من أكاسيد المعدن ، وهذا ما لم يكن الجسم خشيا فيطمعونه بالصدف ويتضح انتشار الدرايوكات بالأحياء الشعبية المصرية وفي الريف تضح في تشكيلات الفرق الفلكلورية . وهي في كل القرى عنصر أساسي في تزيين حفلات السر والأفراح ولمختلف المناسبات السعيدة وبذات القدر الذي كان لها في فترة القرن التاسع عشر بين طوائف الممثلين الهريين الجوالين ، ومع جوقات « العوالم » ولرقص الغوازي ، وعند « مراكية النيل » ولأجل تسالي جوارى وإماء القصور ، كلما واتتهن يومئذ فرصة فراغ ترويحى ، وهما هي لا تزال في متداولتنا وحيث تجد في أي مواطة مصرية من الريف أو في أحياء المدن الشعبية عازقة ماهرة نبهج الاحتفالات وتلقى لعزفها دعم السامعات بالتصفيق وبالزغاريد الطرودة .

ولقد استجد على دور الدرايوكة في وقتنا المعاصر إسهام جديد بالمشاركة أولا في فرق التخت وأداء المعزوفات العربية التقليدية ، وثانيا باجذاب اهتمام الأكاديميين الأوروبيين لدراسة إمكاناتها والإفادة

فيها ، ومن ذلك ما قام به المؤلف الألماني المعاصر سيغريد فيك Siegfried Fink إذ أعد لها كتابا تدريجيا - ميتود - كما كتب لها مصفا بعنوان « متتابعة لأداء الدرايوكة الانفرادي » Suit solo جعل لحركاته الثلاثة مصطلحات شرقية هي على التوالي : صالح طلائع ، الماريداني ، الأزهر .

(د) أنواع الدفوف :

والدف أو الرق آلة قديمة في التاريخ منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، وورد ذكرها في الكتاب المقدس . ولا تزال حتى الآن على ما هي عليه من الشهرة بكل فرق الموسيقى الشعبية وفي تختات الموسيقى العربية التقليدية .

وللدف إطار خشبي يتجهز في أحد جوانبه بجلد رقيق ، ويتجهز قطر الإطار بأزواج مستديرة من رقائق المعدن لإصدار الشنشات الرنانة أثناء العزف . ويوجد من الآلة أنواع تدرج في اتساع قطرها إلى مستويات « الحانة » و « المزهر » و « الباندير » ، و « الطار » إلا أن كل هذه الأنواع تخلو من رقائق المعدن ويتوافر استخدامها في بلاد الصعيد خاصة فيما حول أسوان لأغراض اصطحاب الرقصات وأما فيما عدا ذلك من بلاد القطر فتستخدم أساسا في خدمات الفرق الصوفية والدراويش من مواكب وأذكار ومدائح وأناشيد .

(هـ) النقران والبلة :

كذلك نجد في كثير من بلاد الصعيد نوع طبل النقران بوعائه النحاسي الذي يبلغ قطره نحو ٣٠ سم ويتغطى بالجلد المشدود ويعلقه العازف في رقبته ليتدلى مسنودا على صدره كي ينقر عليه بزواج رفيع من شرائح الخشب .

وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجا مصغرا من هذا النوع يسمى طبل البلة ، كما كان المسحراتي التقليدي يستعمله ولا يزال واحدة منها في فقرات إيقاط النائم إلى السحور في ليالي شهر رمضان .

(و) الطبل البلدي :

ويعتبر الطبل البلدي أكبر طبول الموسيقى الشعبية حجما ، ويتجهز إطاره الخشبي في كلتا ناحيتيه بشد جلد حيواني مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبة ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبي وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة .

ولصخامة الطبل الكبير وسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة عزف الخلاء والهواء الطلق في مصاحبة زممرات رقص الخيول وفي مسيرات المواكب وزفاف العرسان .

(ز) معدنيات الصلجات والكسلات والمثلث :

تصنع جميعها من معدن رنان وتندرج أحجام الصلجات على التوالي إلى أنواع ، فأصغرها الذي يبلغ قطره ٦ سم تستخدمه الراقصات العموميات بشيته في كل من إيهامي وسبابي البلدين ، ثم

الكتاب الثاني

● لمحات من صناعة خرط الخشب

● الزجاج الشعبي ● عروسة المولد

● الحل الشعبية في مصر ● الأثاث الشعبي

● الأزياء الشعبية ● الوشم

● الخزف والفخار

● الوحدات الزخرفية في النوبة القديمة

كنيسة القبطية هي والطرق الصوفية الإسلامية يستخدمان بالتماثل أكبر أنواع الصاجات في شئونهما الموسيقية مع غارق النسبة التي تأخذ عدد الطرق الصوفية «كاسات» وفي خدمات الكنيسة ناقوس مع مصاحبة بقرات المثلث الأوروي Triangle «تريانجل» الذي يعلقونه تليان

بحركن الأصابع بحمولتها للتصادم أثناء الرقص برنين التوقيع المطلوب . ومنها أيضا نوع «الطورة» البالغ قطره ١٠ سم والذي تروج استخداماته في أنشطة الموسيقى الشعبية بمتنوع بلاد الدلتا وعلى الأخص في أذكار وموالد ومواكب الطرق الصوفية . وجدير بالذكر أن



ملاحج وجه مصر الشعبى

حسن عثمان

تمثل الفنون الشعبية أسلوب الحياة فى مصر بكل ما تنطوى عليه من تراث مادى ومعنوى حى ، قابل لاستيعاب التطور ..

هذه الفنون التى توارثها الفلاح والعامل والصيد من أبناء القرية والمدينة والساحل المصرى تمثل الذاكرة التاريخية والجماعية التى تعكس أصالة هذا الشعب الذى استطاع فنانه أن يخلق التوازن المطلوب فى التعادل مع الثقافات الأخرى على مدار الزمن .

وليس الغرض من هذا الكتاب تقديم الفن الشعبى كفن بدائى مستقل ، أو فن تلقائى ولكنه يعرض لبعض نماذج الحياة الشعبية التى تشمل البيت والأثاث وبعض الحرف الشعبية كالفسخار وعروسة المولد كما يقدم دراسة ميدانية لفن الحلى والملابس والخرط والزجاج .

وباستعراض هذه الدراسات الميدانية يتأكد لنا أن الفن الشعبى المصرى والمنتج الشعبى لم يأت بالصدفة أو دون معنى كما أن الألوان والزخارف لم تستخدم فقط للتزيين ولكنها جاءت عن فلسفة تناول الحياة والمعتقدات بالإضافة إلى الشكل المتفرد للفن الشعبى المصرى الذى يعكس الحب العميق والاهتمام - الذى يكشف عن نفسه - بعد دراسة عناصر هذه الفنون . فما زالت الأصالة والتلقائية تميز الفنون الشعبية المصرية رغم زحف الحياة الحديثة بآلياتها ورغم تطلع أبناء الشعب

إلى محاكاة الغرب في أسلوب الحياة في الأثاث وفي الملابس فما زالت الزخرفة في الفن الشعبى المصرى تحظى بالاهتمام الأول عند الفنان الشعبى المصرى .

وترجع أصول هذه الفنون إلى آلاف السنين . . . فالفلاح المصرى له فلسفته التى يتناول بها الحياة وهو ما زال مرتبطا بالأغنية والحدوتة والأسطورة التى يقتفى أثرها فى معتقدات الحياة المصرية القديمة . والراعى الذى يجوب الصحارى بحثا عن قطرة ماء وعشب أخضر ما زال يتهجج بالألوان الزاهية والزخارف والحلى التى تتحلى بها السيدات فى ملابسهن المميزة بالألوان الزاهية وقطع الحلى الذهبية والفضية .

وما زالت البدوية تقضى الساعات والأيام فى إنتاج قطعة من الكليم المصنوع من الصوف الذى تعرف أسرار صباغته بالألوان النباتية أو فى صناعة رداء لعرضها مطرز بالخياطة الزاهية الألوان وقطع المعدن التى تحرص على أن تغطى بها سطح البرقع الذى تخفى قسما وجهها وراءه .

ورغم التغيرات التى تحدث فى مجتمعنا المصرى ، وهى جزء لا يتجزأ من التغيرات التى تحدث فى عالمنا المعاصر ، حيث تتغير الخطوط العامة للخريطة الاقتصادية والسياسية ورغم أن رياح التغيير بدأت تكسب وجه مصر ملامح وقسمات لم تكن معروفة من قبل وانشغل الفنان الشعبى بأمور الحياة ، كما عرف طريقه إلى الهجرة إلى أقطار شقيقة سعيًا وراء موارد اقتصادية جديدة . إلا أن وجدان الشعب المصرى ما زال وجدانا تشكليا بالدرجة الأولى . . . فالأثاث الحديث المأخوذ عن الطرز الفرنسية والملابس والحرف التى دخلت حياتنا المعاصرة ما زالت تحتفظ بنفسها بنكهة مصرية ووجدان مصرى يميزها عن مثيلاتها المأخوذة عنها .

ومن خلال هذه الدراسات الميدانية يتألق وجه مصر فى روعة ملامحه الأصيلة وقسماته المتعددة ويكشف عن أعماق بعيدة شكلت هذه الملامح والقسمات منذ دبت حياته على أرضها منذ بدايات الفنان المصرى القديم حتى نهايات الفن الإسلامى . . . وحين انشغلت مصر عن أبنائها - فى فترات تاريخية فرضت عليها - انشغل الفنان الشعبى بتسجيل ملامح بلاده ومعتقداته على واجهات البيوت وفى اللوحات الشعبية خلال عرائس المولد والوشم والنقش على الفخار والبشاييك الجصية والخرط العربى .

وللفنون الشعبية المصرية دور أساسى فى تشكيل الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة . . . لم لا ؟ وهى المنبع الذى يمد الفنان التشكلى المعاصر بالمواقف والأشكال والعناصر التى تمكنه من إبداع لوحة أو تمثال يستوعب خلالها مظاهر الحياة بألوانها وبهجتها وفلسفتها التى تقوم بدور التعبئة والإلهام واستنفار المشاعر والوجدان من أجل تحقيق فن مصرى له وجود مستقل .

وعندما نستعرض ما دونه الباحثون خلال دراساتهم الميدانية لبعض الحرف والفنون الشعبية المصرية نلمس الجهد المضنى الذى قام به هؤلاء الباحثون لجمع المعلومات وتسجيلها بهدف حفظ هذا التراث وتقديمه للقاعدة العريضة من القراء موضحين قيمتها الفنية ورفعها إلى المستوى الذى تستحقه فى تاريخ الفن وتقوم

الصورة الفوتوغرافية فى هذا المجال بدور هام فى تسجيل اللحظة . . . والضوء والجو العام والبيئة التى حافظت على نبضات قلب ووجدان هذا الشعب .

سجلت الباحثة سامية قطبى فيما سجلته من ملاحظاتها عن فن الحلى وأثر السحر على أشكال الحلى لانتشار الاحجية والرموز الوقائية كما قدمت بعض المعتقدات السائدة عن أبناء الشعب فى إقبالهم على التزين بالأحجار الكريمة . .

فالياقوت يفرح القلب ، والزمرد يحمى الفضيلة ، والمرجان يمنح الحياة ، والسفير يسرع بالشفاء ، والفيروز يمنح الكوارث ويقوى القلب . . وتمنع العين (الحسد) بلبس التعويذات كالعين والخزرة الزرقاء .

كما تشير إلى رموز الديانة المسيحية التى أصبحت جزءا هاما لتشكيل الحلى من الذهب والفضة مثل الصليب والحيوانات الوديمة كالأسماك والحمام ومن النبات أوراق الكروم وعناقيد العنب .

وتشير الباحثة وداد حامد فى بحثها فى الأزياء الشعبية إلى أن الأزياء لغة يفهمها الجميع تبين الوطن الذى ينتمى إليه الفرد والفئة الاجتماعية والوضع الاقتصادى وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية للملابس ، نجد أنها تمثل أعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التى نشأوا عليها ويجمع بينهم جميعا وجدان تشكلى يهتم باللون والوحدة الزخرفية .

وتشير الباحثة عابدة خطاب فى بحثها عن الفخار إلى طقوس هذه الصناعة الممتدة منذ بداية الخليقة حتى الآن والتى بدأت لتحقيق أغراض سحرية ونفعية وكيف زامل الفخار الزمن وسارا معا على درب واحد ، شارك الناس حياتهم على أوسع نطاق وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم بل ولاحتفهم حتى حياتهم الآخرة .

وعن عروسة المولد تقدم الباحثة زينب حجازى وجها آخر لاحتفالات مصر بأعيادها الدينية واختارت عروسة المولد بألوانها الزاهية ورموزها التقليدية التى تمتد عبر التاريخ وقد عرفت العروس فى التاريخ القديم لأغراض دينية وصنعت من العاج تارة ومن الفخار أو العظم أو الطين تارة أخرى ولكن عروسة المولد فى عصرنا الحديث تصنع من حلوى السكر المعقود مستلهمة جذورا مصرية قديمة .

وتضع الباحثة ملك مرسى فى بحثها عن فنون الزجاج يدها على أول أفران عشر عليها بمدينة طيبة التى ترجع إلى عهد الملك امنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشر . . . وتبرهن لنا كيف كانت الإسكندرية من أشهر المدن صناعة للزجاج فى العصر اليونانى . وظلت محتفظة بمكانتها هذه فى العصر الرومانى وتحكى لنا كيف إنهر الإمبراطور نيرون بكوبين من الزجاج من صناعة مدينة طيبة ودفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا لهما من فرط إعجابه بهذا الفن الذى يقوم على نفخ الهواء فى الزجاج ليشكل أصدانا رشيقة وخطوطا رقيقة ناعمة فى ألوان شفافة مثل الأزرق والفيروزى .

وفى مجال الأثاث الشعبى قدمت الباحثة زينب حجازى خلاصة تجاربها ورحلاتها من الشمال إلى الجنوب لتلخص لنا فكرة وفلسفة الأثاث عند أبناء الشعب

لمحات عن صناعة خرط الخشب

بقلم : عصمت احمد عوض

حرفة خراطة الأخشاب

هي حرفة معروفة من قديم الزمان مارسها كثير من قدامى الشعوب ، ولقد وصلت تلك الحرفة في الدولة القديمة إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم

ولمصر شهرة قديمة في حراطة الأخشاب . وأنه يوجد في الآثار المصرية كميات كبيرة من الخشب المحروط ، إن الآلات التي استخدمت بمصر القديمة معروفة جيدا من الصور المنقوشة على جدران المقابر ممثلة استعمالها . وكذلك من النماذج التي وجدت من هذه الآلات في المقابر كاملة أو على هيئة نماذج مصغرة

وكانت هذه الآلات هي : المطارق (قواديم) - البلط ، الأزاميل - المناشير ، (ولها جميعا - فيما عدا بعض الأزاميل - مقابض خشبية) ، المثاقب المختلفة . أما عن المخرطة فلم يكن هناك قطع لها .

ومن المدهش أن كل الحلقات الموحدة على القوائم الخشبية للمقاعد مصنوعة يدويا محاكية الخراط بالمخرطة

ولمقعد من مقبرة توت عنخ آمون قوائم مُحَلَاة بحلقات تشبه الحلقات المصنوعة بالخراطة الحديثة . ولكن لم يُحَقَّق هل صنعت بالخراط أم بالبرد .

ورث القبط عن أجدادهم الأوائل المهارة في الفنون

إن الاهتمام بالثقافة الفنية ينعكس أثره على السلوك الإنساني في إثراء الذوق ، وتدريب الحواس لإدراك العلاقات الجمالية في الأشكال التي تقع عليها حواسه ، حتى تزداد متعته بالحياة .

وأن أهمية الحرف في الحياة الإنسانية ليست تقليدا شكليا للطبيعة وإنما هي في حقيقتها تساعد على إقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة بصورة ما ، ومن هنا ندرك أن الحرف تعلمنا ما الذي نبحث عنه ، وكيف نراه .

ويمكننا القول بأن مستلزمات الحياة في أي أمة تُلهِم الدارس مادنها لدراسة حضارة تلك الأمة ، وتعرف أذواق أهلها ، ومبلغ تقدمهم وطابعهم وأخلاقيهم . ونستطيع من تلك الدراسة أن نزن عقلية المصمم ، ومدى اتقان الصانع لصناعته .

ومما لا شك فيه أن المصريين هم أقدم الشعوب التي تداولت أشغال التجارة ، وتدل الآثار الخشبية الباقية على أن النجار المصري قد برع في تحميل هذه المنشآت الدينية والمدنية ، والأدوات اللازمة للحياة .



على اختلاف طوائفهم وثقافتهم .. وكيف تأثرت الموجات الحديثة لفن الأثاث .. بالأثاث الشعبي الذي يوفر الراحة والاستقرار ويصنع من الطين أحيانا ومن الأخشاب أحيانا أخرى .

وأضافت الباحثة عصمت عوض في بحثها عن فن الخراط الكثير من المعلومات الدقيقة التي تشرح طريقة صناعته وتجميعها والآلات البسيطة المستخدمة في هذا الفن المكمل لفن العمارة الداخلية في البيت المصري البسيط والغنى على حد سواء .

وتنفرد الباحثة سوسن عامر في بحثها عن الوشم بتسجيل وحدات تصويرية تحمل الرمز والأسطورة والتعبير عن مواقف شجاعة وبطولية في القصص الشعبية المصرية المستمد من أسطورة إيزيس وأوزوريس حتى بطولات عترة بن شداد .. وأخيرا قصة الحب بين حسن ونعيمة ..

كما سجلت رسوم الوشم من لوحات تصويرية تعتبر المرجع الأول لفنانى الوشم عبر التاريخ المصري ..

ويقدم الكاتب الفنان جودت عبد الحميد دراسة ميدانية يحلل فيها الوحدات الزخرفية في بيوت النوبة بمناطقها المتعددة .. ويبين كيف أثرت منطقة الكفور والعرب في تشكيل الوحدات الزخرفية على أهل الجنوب . كما يقدم تسجيلا نادرا لأهم واجهات كانت موجودة في بلاد النوبة قبل غرق المنطقة بمياه السد العالي .

وأيقضا سجلت عدسة المصور المصري كل ما أمكن تسجيله في نطاق هذه الدراسات من مظاهر الحياة الشعبية المصرية .. والتي مازالت تملأ وجدان الشعب المصري بالخير والأمل والسلام الدائم .





حرف الخشب بالأسلوب التقليدي

أنواع الخشب

لقد أظهر الصانع المصريون تفوقاً ملحوظاً وخبرة في دراسة أنواع الأخشاب ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية التي سبق أن استخدموها ، بل لحاوا أيضاً إلى استيراد أحود الأنواع من الخارج ونظراً لتصنيع الأخشاب واستعمالها في أغراض شتى نرى أن يلقي الضوء على بعض أنواع الخشب والمحافظة عليه وكيفية تجهيزه وأنواعه :

- ١ - العمل على وقاية الأخشاب والمحافظة عليها من التعرض لخسائر فادحة نتيجة لبعض الأسباب (منها التمدد والانكماش)
- ٢ - وتتم الوقاية عن طريق التحفيف ، وهذا يكسبه متانة ويجعله غير صالح بأن يكون مرتعاً خصياً لحياة الطفيليات .
- ٣ - إعداد الخشب للتصنيع : ويتم بشق الأشجار إلى كتل

الصانع . ولقد استخدمت أشغال الخراط المشوقة في كثير من الأغراض لشغل فراغات ، منها السواتر الخشبية ، وفي تحميل المشغولات وحشوات النوافذ والمشربيات

والمشربية هي أصلاً المشربة أي الطاقة الخارجية في البيت القديم التي تشرق على الطريق وتعرف « بالروش » وكانت قاعدتها تستخدم في وضع القلل عليها لتبريد ما بها من ماء ، وكانت تلك الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التي عرفت بحرف المشربة سبة إلى شرب الماء من تلك القلل . وكان الغرض من تلك المشربيات أن تحجب الحرير عن أطار الحار والمارة في الطريق ، وتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من حلال شابها إلى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت المشربة مشغولات الحرف المشوقة الأنماط الفنية ، لتلائم خدمة الأغراض الفنية والحملية

والمشربة لها خصوصيتها وقد اشترك العامل الديني والعامل الصناعي في الإيحاء بابتكار أسلوب فن تمتاز به العمارة الإسلامية وأنح الفنانون تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات الأشكال الهندسية . وللمشربة أجزاء صغيرة الحجم بارزة قليلاً تسمى فانوس المشربة بها نافذة صغيرة بحجم رأس الإنسان تقع إلى أعلى أو إلى الحذب وتسمى خوخة . وقد يضاف هذا الفانوس إلى بعض النوافذ المشغولة بالحشوات .

وتزود المشربيات بحنيت خارجية لوضع أباريق الفحم ، لتبريد ماء الشرب . وعادة توضع المشربيات لتغطي السطح الخارجي للشبابيك أو الشكبة التي تستعمل للحلوس

وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتفاصيل كبيرة نسبياً ، لتسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء . والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتفاصيل صغيرة نسبياً لتحقيق الخصوصية .

وقد استخدم الخشب المخروط في مشغولات أخرى غير المشربيات مثل مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والسواتر والدواليب والمقرنصات والأشرطة الكتانية

ولقد انحدر المستوى الصناعي في مصر في العصر العثماني عندما رحل السلطان سليم الأول عن مصر وأخذ معه العديد من أرباب الحرف والصناعات ، ومنهم الخراطون ، ومما أضعف هذه الصناعة كذلك ، إقبال كاهل الصناع وأصحاب الحرف المختلفة بالضرائب .

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة في مصر إلى وقتنا هذا ، على الرغم من تقلص عدد العمال الحرفيين المهرة المشغولين بهذه الحرفة الحضارية الدقيقة ، ويبقى حتى الخراطين شاهداً على هذه الحرفة في الزمن الماضي .

ويطلق اسم خراط على محترف الخراطة . كما يعرف اسم المكان أو السوق باسم ما اختص به أهله من حرفة مثل الخراطين

● وفي حي الدرب الأحمر - نجد - بيت جمال الدين الذهبي - بحارة حوش قدم - سنة (١٦٣٧م) - المتفرعة من شارع المعز لدين الله بالغورية . وبيت زينب خاتون بمطقة الأزهرى

● وبيحي السيدة زينب - يوجد بيت إبراهيم كتحذا السنارى - بحارة مونغ . وبيحي الحسين توجد وكالة الغورى وبها العديد من المحلات ، أنشأها قصوه الغورى

وهناك أيضاً بيوت قديمة آثارها باقية إلى الآن ومنها على سبيل المثال : بيت الست الجردلية الملاصق لحمام ابن طولون . وأنشأ محمود سليم الجزار - عام ١٦٣٦م وقد تحول هذا البيت إلى متحف يضم بعض الآثار الإسلامية .

وأصبحت هذه البيوت - بعد تحديدها - مزاراً للسواح والزائرين ومن البيوت القديمة أيضاً بيوت الممالك الأثرية برشيد .

وهناك مشغولات خشبية كثيرة الأنواع والأنماط سبقت ظهور وانتشار مشغولات الخراط . ومنها ما يعرف باسم (أبو جزير) وهذا النمط يتم بعمل مساحة من الخشب المفرغ برسوم زخرفية ومساخ أخرى مساوية لها ثم تطابق المساحتان على شكل تقاطع الوجداد الزخرفية فينتج منها تشكيل بديع وذلك بأسلوب التشبيك وليس بمو لاصقة أو غراء أو مسامير .

وهذه المشغولات تستعمل كنوافذ أو أجزاء من الأبواب و الفراغات المكونة من الزخارف تسمح بدخول الضوء والهواء . الداخل إلى الخارج ، والرؤية المحدودة من الخارج إلى الداخل وهذا النوع من المشغولات مرتفع التكلفة ويحتاج إلى جهد كبير . ول فكر الحرفيون في ابتكار نمط أقل تكلفة وأقل جهداً ويعرف باسم « المنجور » وتكون الوحدة عبارة عن جزأين يفرغ نصف الجزء ثم يجمع الجزءان لتكوين الشكل وذلك بطريقة التشبيك

ولم يكف الحرفي عن الابتكار في المشغولات الخشبية وتطويرها خضوعاً للناحية الفنية وهي التشبيك في عملية إدخال الضوء المناسب وتلطيف الجو من حرارة الشمس . وأيضاً إدخال الهواء بطريقة صحيحة . كما يسعى بالحفاظ على خصوصية أهل الدار .

ولا يغفل عن إضافة عنصر الزخرفة والابداع في التشبيك وحسن اختيار الوحدات الزخرفية بما يناسب المساحات المشغولة .

إن مشغولات الخراط والتجارة المكتملة لها في البيوت الأثرية أوجدت مبتكرات في التصميم الداخلي من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات هذه البيوت الأثرية التي كانت مقراً للسكنى - في حينه - وبين تطويع تلك المشغولات الفنية لخدمة البيئة في أشكال وطرز موحدة تابعة من مهرة

والصناعات ، وأظهروا في فن التجارة صفة خاصة تفوقاً ملحوظاً ، وخبرة مع دراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة ، ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها ، والتي سبق أن استخدموها الفراعة من قبل في أعمال الحارة مثل خشب الحمير والنق والسط والخيل والدوم . بل لحاوا أيضاً إلى استيراد أجود الأنواع من الخارج مثل خشب الأبنوس من بلاد سب وأثيوبيا وجنوب السودان ، وخشب الحوز والبندق والبلوط من أوروبا وغرب آسيا .

وفي القرن الثالث عشر عشر على بعض المنازل القبطية ، التي ترحر مشغولات الخراط البلدية ، مثل مجموعة من أبواب خشبية ، وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخراط البلدي عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية ، وكانت تصنع المشربيات عادة من خشب الصنوبر أو الحوز التركي أو الزان . وبدى استعمالها في مصر في العصر الروماني واستمر إلى يومنا هذا .

وتتكون المشربيات من عدة قطع صغيرة من الخشب المخروط أو النقوش . ولها تصميم خاص يتم وضعه بنظام دقيق بحيث تتكون منها ، عند التركيب ، أشكال هندسية وصلبان .

وقد عثر على قطع كثيرة من الخراط القبطي في أديرة متعددة في مدينة هابو . وكوم إشقوا ، وأسيوط ، وسقارة . ويحتفظ المتحف القبطي بمجموعة من الآثار الخشبية القبطية تبين الأطوار التي مرت بها صناعة التجارة وزخرفتها منذ العصر المسيحي حيث يظهر التأثير اليوناني البيزنطي . (١)

استمرت التقاليد القبطية سائدة في صناعة التجارة والصناعات الملحقة بها لزيئتها ، كالحفر والخراط والطعيم ، وبقيت التقاليد القبطية إلى ما بعد الفتح الإسلامي لمصر ، وإلى أن ساد الطراز الإسلامي الذي ظهرت معالمه في القرن الثالث الهجري .

ولم يتم نضج الفنون والزخارف الإسلامية في مصر إلا في أيام ابن طولون ، والزخرفة الطولونية بدت قرية الشبه بالفنون السامرية إلا أن الفنان المصري أضفى عليها شخصيته مما جعلها تبدو وكأنها مبتكرة .

وفي العصر الفاطمي استمر الفن الإسلامي في تقدمه ، وتنوعت العناصر الفنية من زخارف هندسية ونباتية وغيرها وكلها رسوم تجريدية بعيدة عن محاكاة الطبيعة .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب ولا تزال آثارها موحدة في أحياء القاهرة القديمة . ففي القرن السابع عشر ، والقرن الثامن عشر شيد الكثير من البيوت الأنيقة منها :

● في حي الجمالية - بيت الشيخ محمد أمين السحيمي بالدرب الأصفر وهو يرجع إلى سنة (١٦٤٨م)

والأشكال مختلفة السمك والعرض والطول حسب فروع الأخشاب وطبقا للطلبات الواردة .

٣ - الأخشاب الشائعة الاستعمال :

لمعرفة مواصفات الأخشاب التي يتوقف عليها اختيارها للتشغيل ، وهذه المواصفات يجب أن تشمل : اللون - الوزن - النسيج الخشبي ، نواحي الاستغلال - المقاسات المتفق عليها . إن الأخشاب التي نستعملها في صناعات نجارة الأثاث ، والحفر والخراط عديدة . تتوقف قيمتها على صفاتها ومميزاتها . ومن تلك الصفات :

إندماج الألياف - استقامتها - جمال تصفيفها - لونها - قلة تعرضها للإصابة بالأمراض - مقاومتها للحشرات - سرعة النمو - ضخامة الساق وارتفاعه . وغير ذلك . ويلاحظ أن الأخشاب

البطيئة النمو ، أليافها متدمجة وأسطحها ناعمة الملمس ، أما السريعة النمو فتحتة الملمس نوعا ما . (الأخشاب إما محلية بلدية أو مستوردة أجنبية .

الأخشاب المحلية :

خشب السط : وهو متين جدا وصلب ويميل لونه إلى الإحمرار قريب من خشب الزان ويتغير لونه بعد مدة طويلة ويكون كثير الشبه بالابنوس ويصنع منه بعض الأثاث .

خشب التوت : وهو مائل للإصفرار ، تتخلله بعض الحفلات الحمراء الباهتة اللون . وهو صلب مندمج الألياف ، قابل للصقل ، يصلح لصناعة الأثاث والخراط .

خشب التمر هندي : خشب أصفر ضارب إلى البياض صلب ، يستعمل في صناعة الأثاث .

خشب النبق : وهو جيد يصلح في صناعة الأثاث ويمكن الاستعانة به عن خشب الراي

وأيا خشب شجر الليمون ، والجوافة ، الجميز والزيتون ، والبلح ، والصنصاف والبقس ، وهذه الأخشاب تستخدم في المشغولات المحروطة الدقيقة الصنع . ولاختلاف ألوانها فقد تشكل في تكوينات خروط ملونة زخرفية

٢ - الأخشاب المستوردة

(أ) منها أخشاب لينة سهلة التشغيل مثل

خشب الصنوبر الأحمر وهو متين . وخشب الصنوبر الأصفر (الموسكي السويدي) وهو لين سهل التشغيل ويستخدم في نجارة وخراط الخشب في الأثاث .

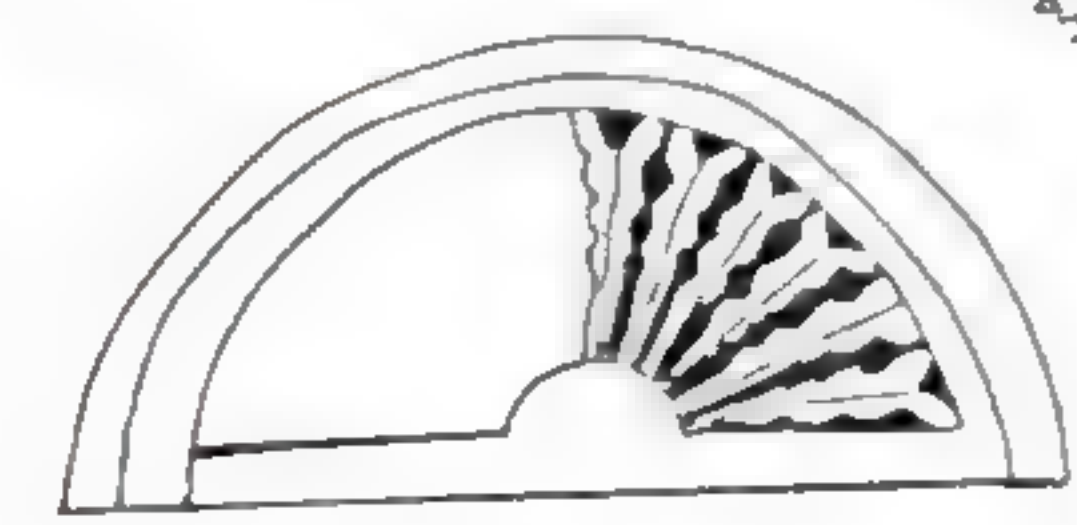
(ب) أخشاب صلبة مثل

خشب الزان : لونه الأصلي أبيض يميل إلى الإصفرار ، يتحول لونه إلى الإحمرار بعد التجفيف والتحفيف . وقالبته للانحناء كبيرة ، وهو مفضل في صناعة وشغل الخراط لأرجل الكراسي والصوان والأثاث الثقيل

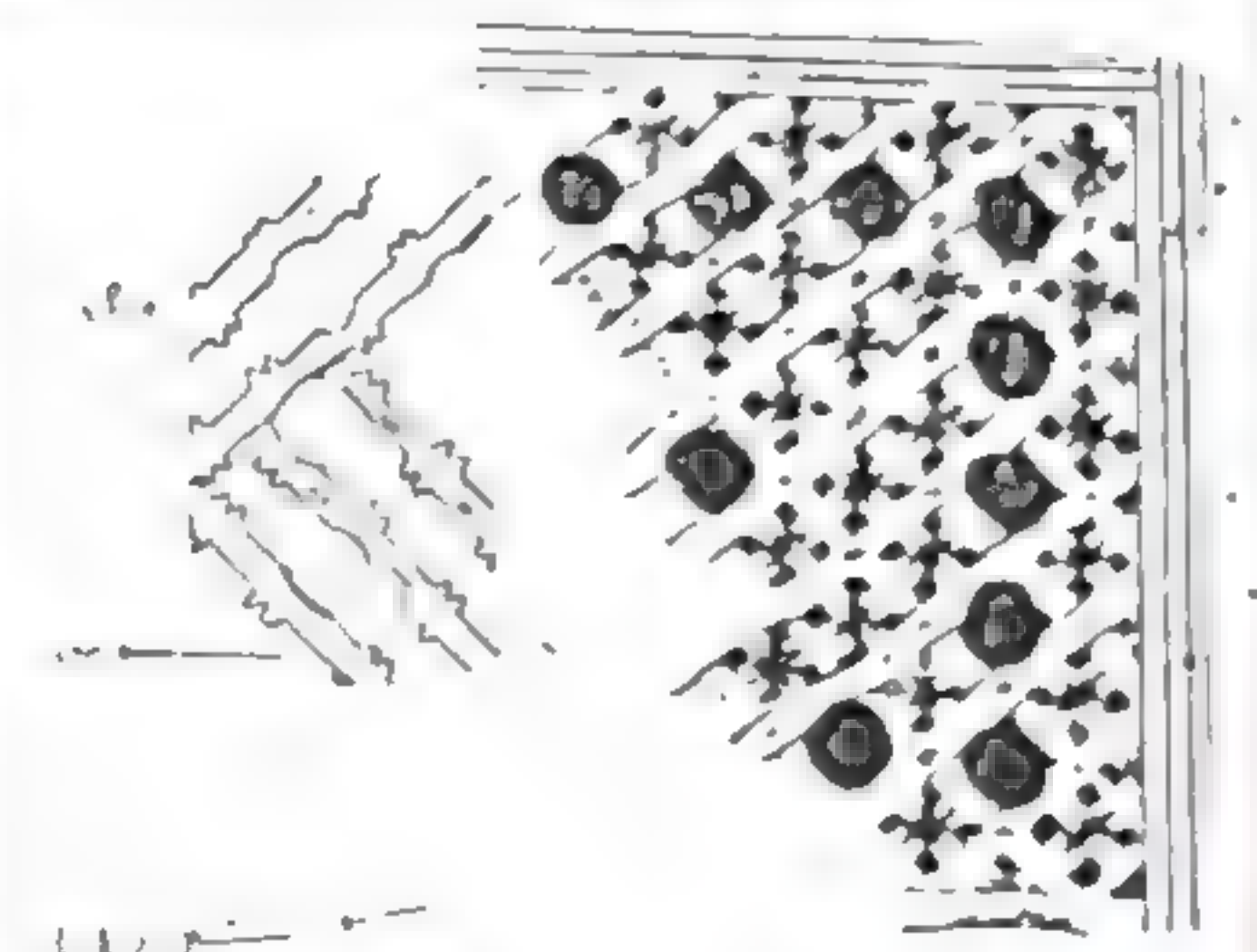
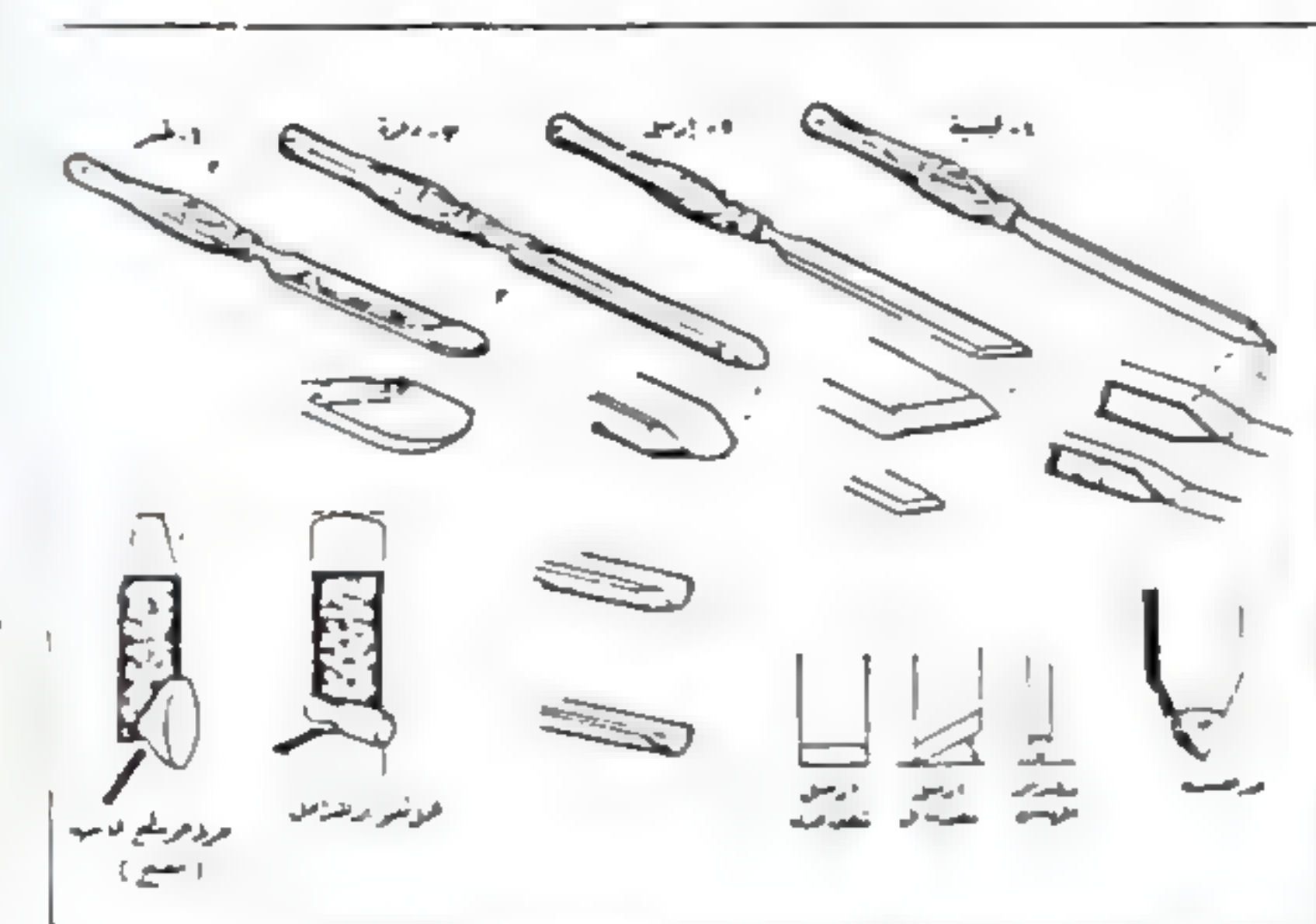
خشب البنوس : وتختلف أنواعه فمه الأبيض المائل للإصفرار والأحمر والنبي والأحمر والأسود الداكن الذي يؤخذ من قلب الشجرة . وهذا الخشب صلب ويستعمل في الحراطة وقد اكتسب الحرفي مهارات مختلفة واتكز العديد من الأدوات التي تيسر له عمله ، ولتلائم الحامات المتنوعة من حيث الصلابة واللينة وذلك نتيجة لقيامه بعمل مشغولات الخراط بأنواع الخشب المختلفة

نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نمط ليو جيزير والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي التطابق المعكوس

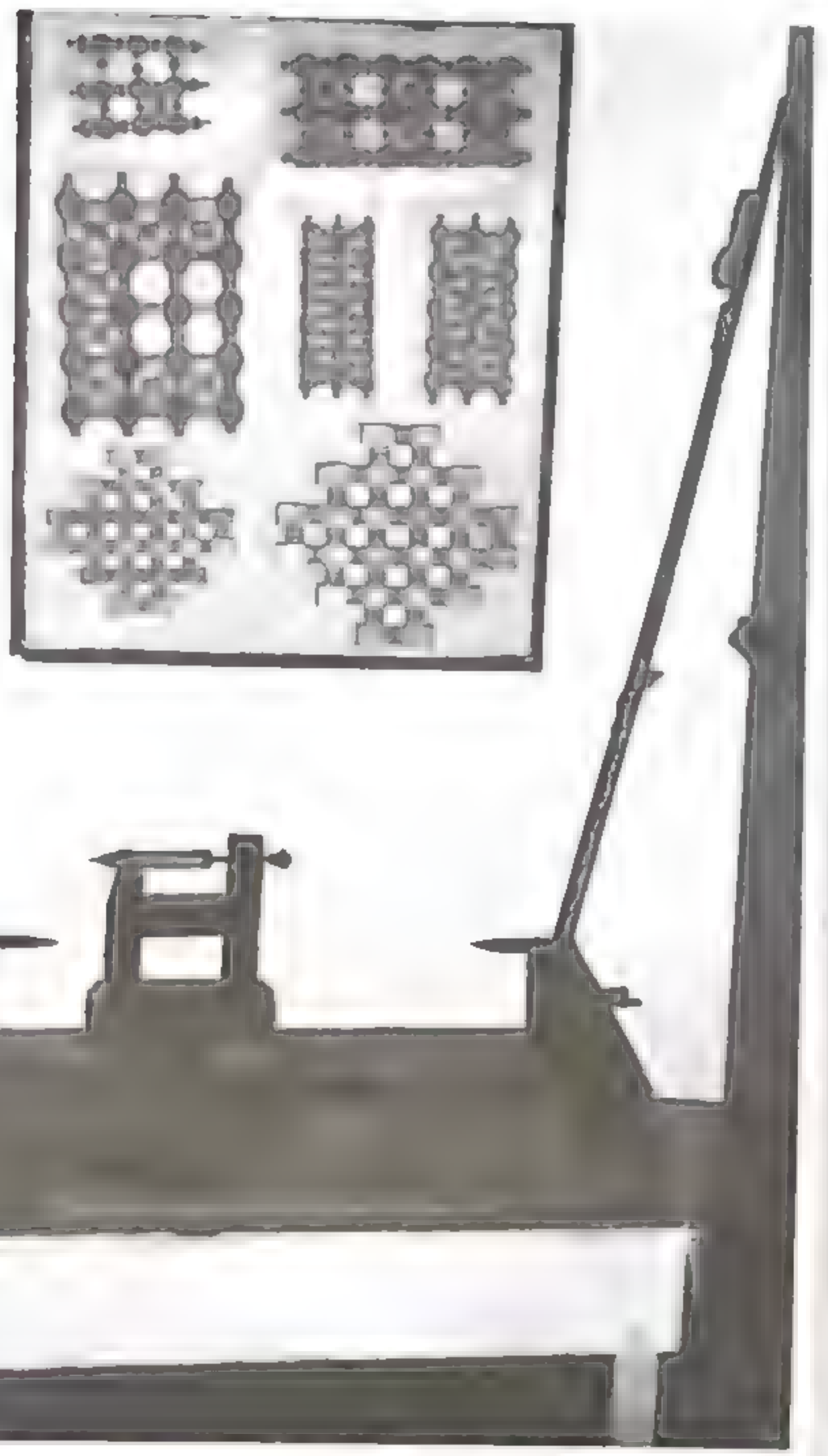
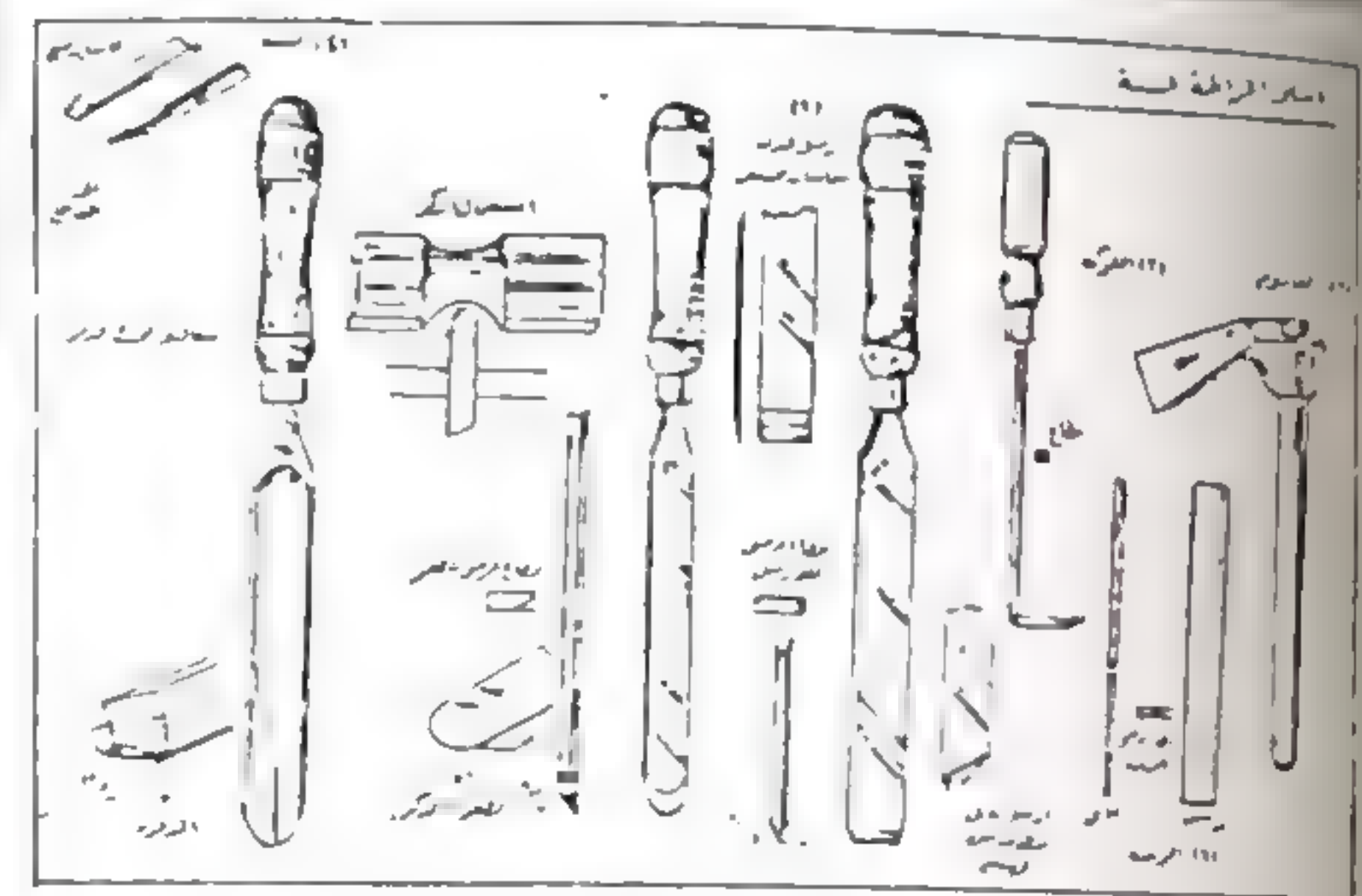
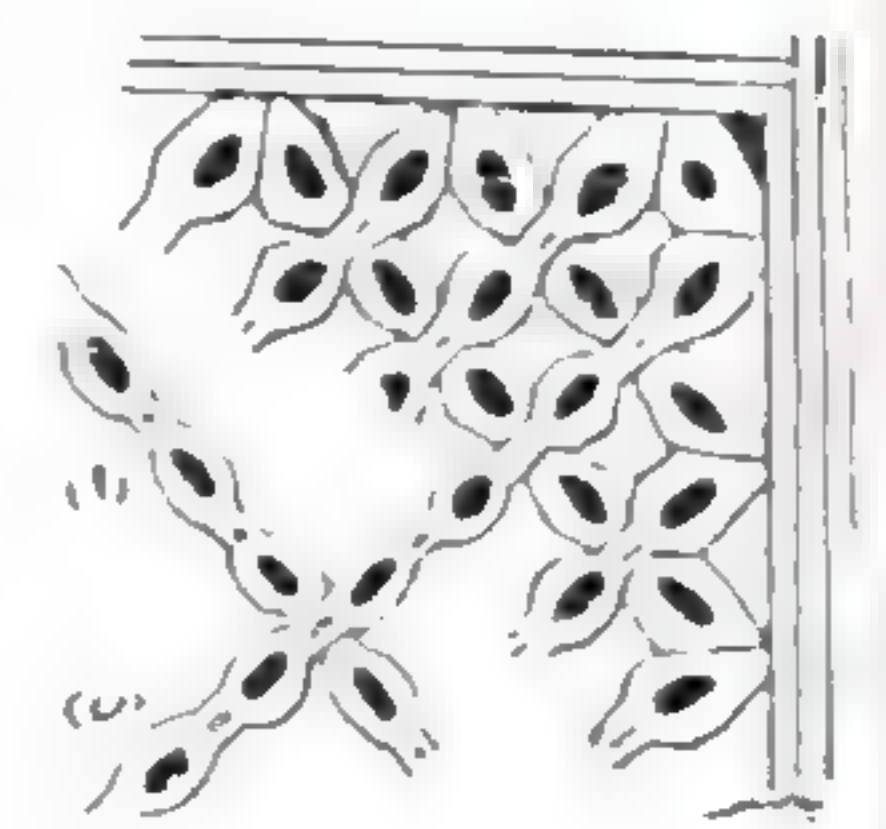
ل شبيه



{ أجزاء تركيب الوصلة الزخرفية (أ) (ب) }



نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نمط ليو جيزير والأجزاء أ ، ب تدل على طريقة التركيب وهي التطابق المعكوس



المعدات المستعملة في خراطة الأخشاب :

- (١) مائير مختلفة الأشكال والأحجام .
- (٢) لأزميل مختلفة الأحجام ، دفر مختلفة الأشكال

(٣) مثاقب .

(٤) قوس حشب بطريقة مثبت بطرفه قطعة متحركة تسمى عصفورة (شكل ١٢) ومثبت بالقوس خيط من الطرف الأمامي ويمر بالعصفورة .

(٥) أدوات للقياس (مستور ، مجزأ ، مختق

(٦) المخروطة البلدية

هي عبارة عن لوحة من الحشب كقاعدة مثبت عليها قطعة خشب كبيرة تسمى «مخلة» ، ويتحرك إلى جانبها قطعة حشب أخرى من الجانب الآخر مثبت بها عمود من الحديد يسمى

«إيدان» Edaane ومثبت بطرف كل من الفخذين قضيب من الحديد مدب في الأطراف الموازية ويسمى «عراكان» يوضع بينهما قطعة الخشب المجهزة حسب المقاس لخراطها وتسمى قبل التشغيل «عابر» .

مراحل العمل :

(١) تجهيز الخشب المراد خراطه ، تنظيفه وقطعه بأطوال وصمك مناسب للعرض والشكل المطلوب . ويسمى الجزء أو القطعة الواحدة «عابر» .

(٢) عمل مقياس للشكل المطلوب بواسطة أدوات القياس «مستور» على هذا العابر .

(٣) تثبيت العابرين الغرابين في المخروطة بعد لف خيط القوس لفة واحدة لإحداث الاستدارة أثناء دوران القوس .

(٤) تثبيت الأزميل المناسب على العابر في أثناء الدوران لعملية الحفر على العابر .

(٥) القوس يتحرك إلى الأمام والحلف فيعمل على دوران العابرين الشئ المذبذب «الغرابين» في المخروطة .

(٦) يتحكم الخراط في تحريك القوس بيده اليمنى والأزميل بيده اليسرى ، وبأصابع قدمه يستعين أيضا في الضغط على الأزميل المستعمل .

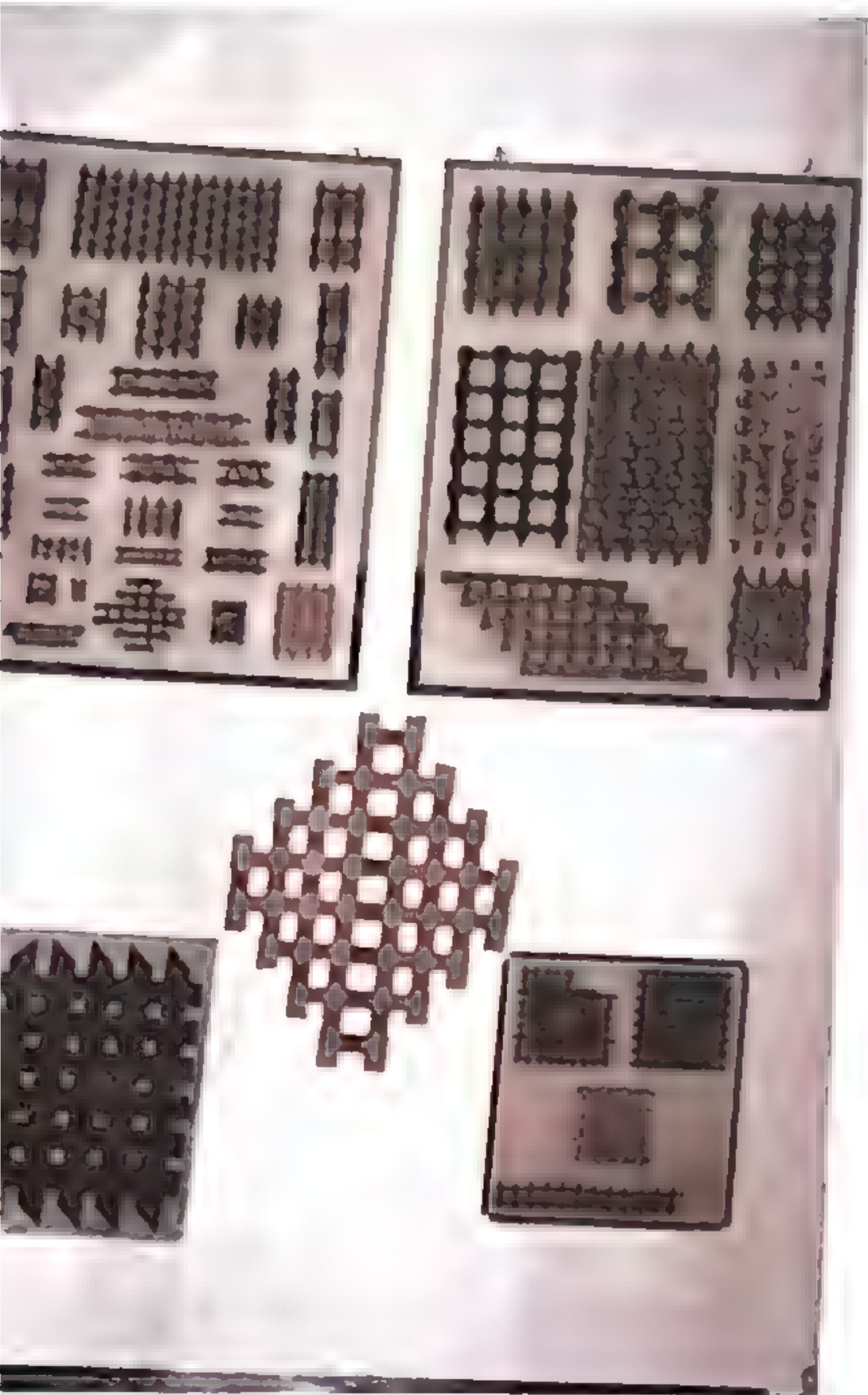
(٧) ومن التشكيل يتبع عدة أنواع حسب رغبة الخراط ، وهو ما يطلق عليه «عابر مخز» ، ويكون على شكل عدة خروقات ، و«عابر فراخ» أي خروط رفيع . وهذا يستعمل بعد تقطيعه في ربط «عواير المخز» إلى وحدات زحرفية لتكوين طرز وأماط الحرف المختلفة بطريقة التشبيك ويراعى عند تقطيع «عابر الفراخ» ، والقطعة

تسمى «فرح» أن يكون له طرف من كل ناحية تسمى لسان وذلك لعملية التشبيك

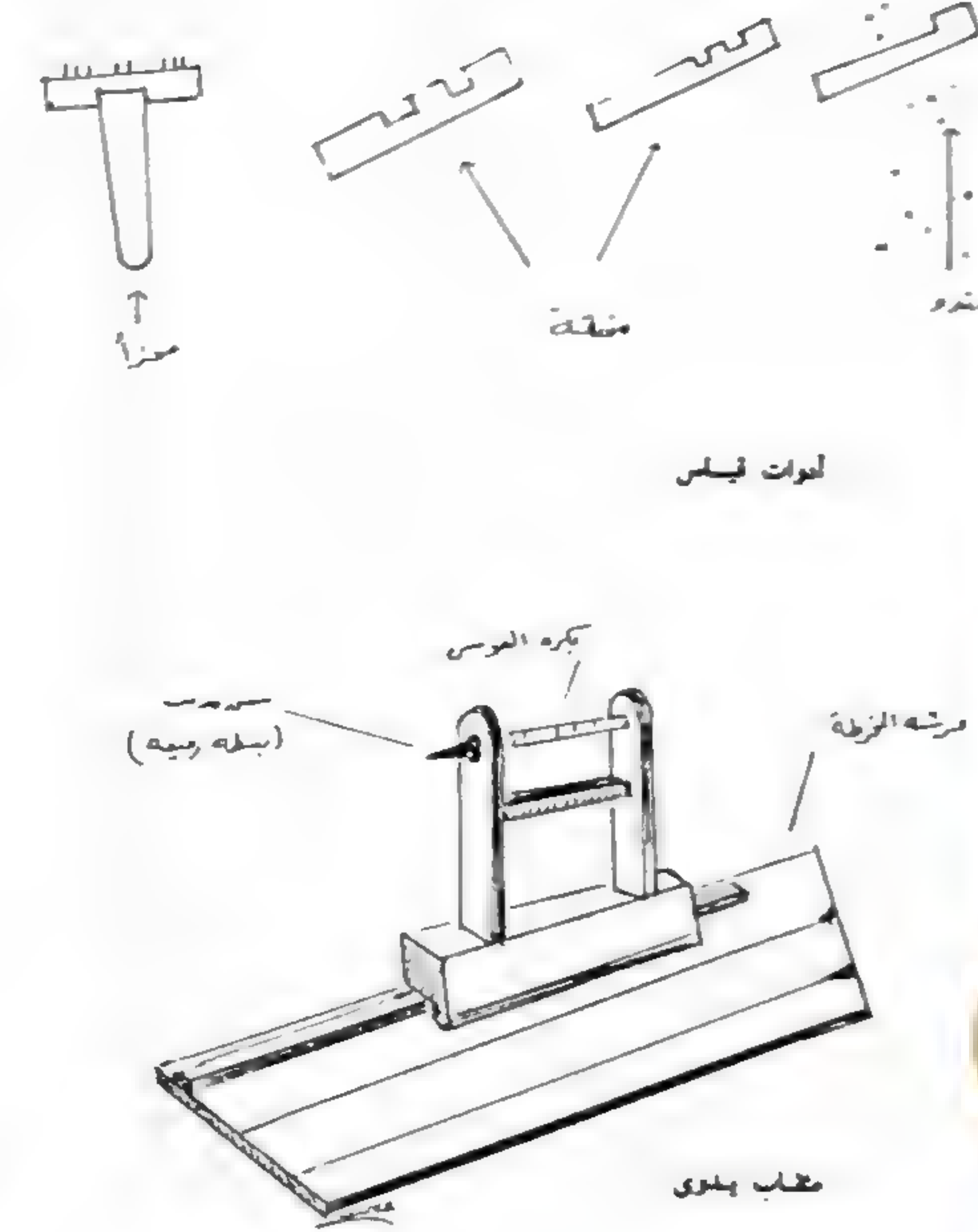
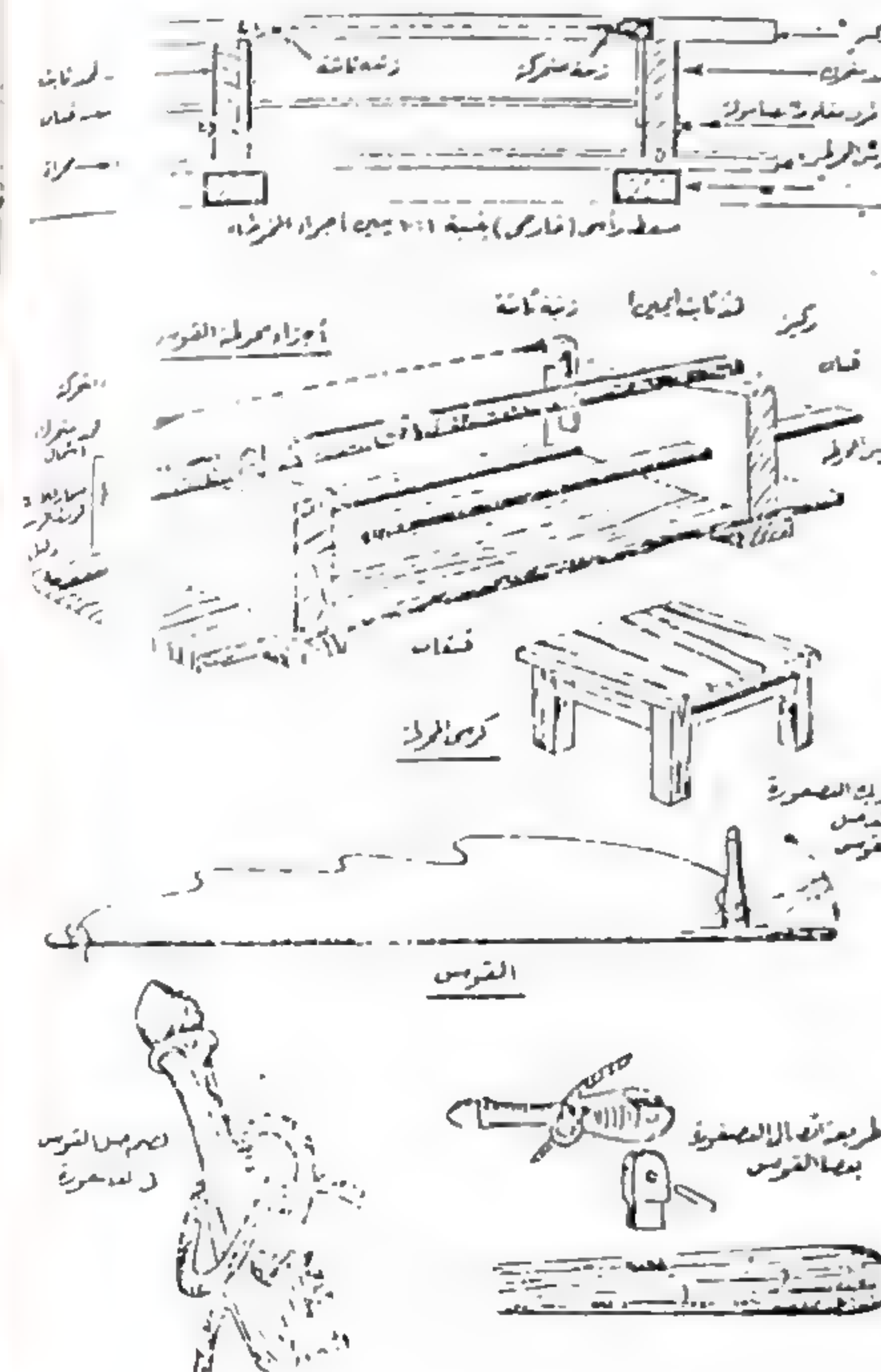
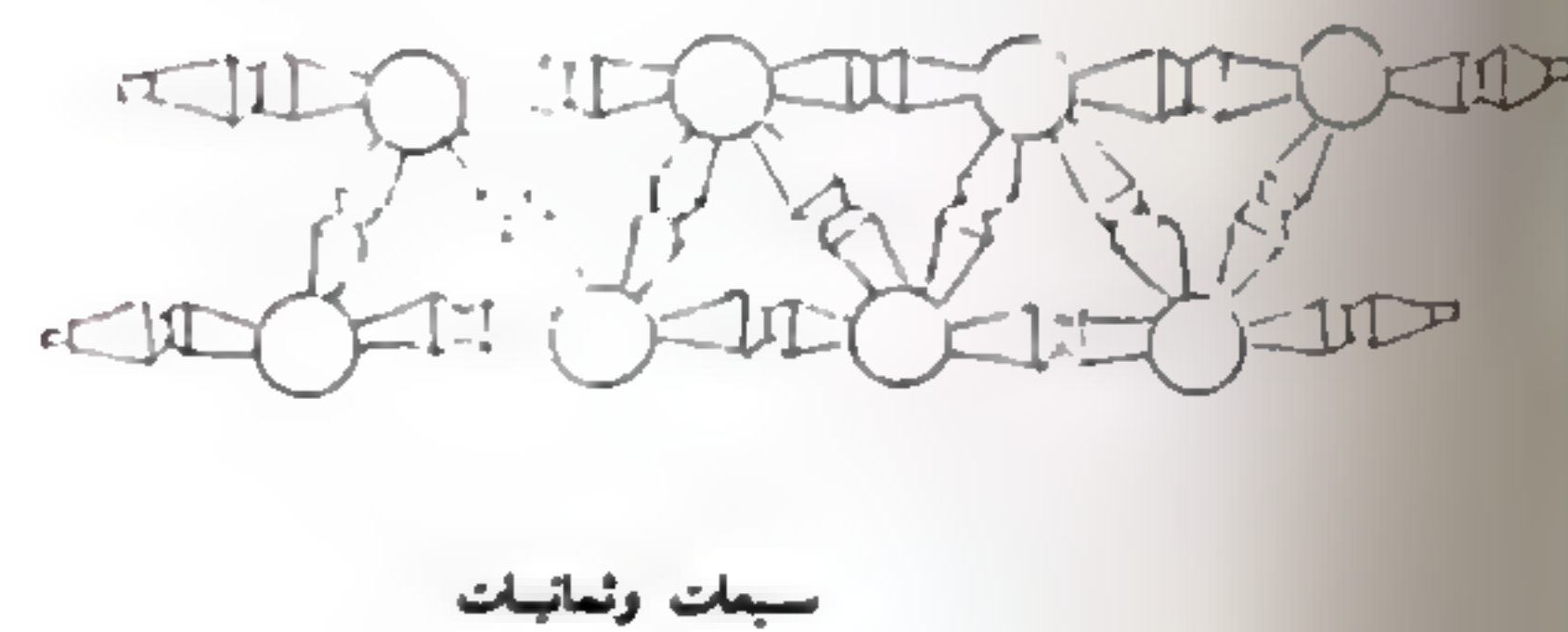
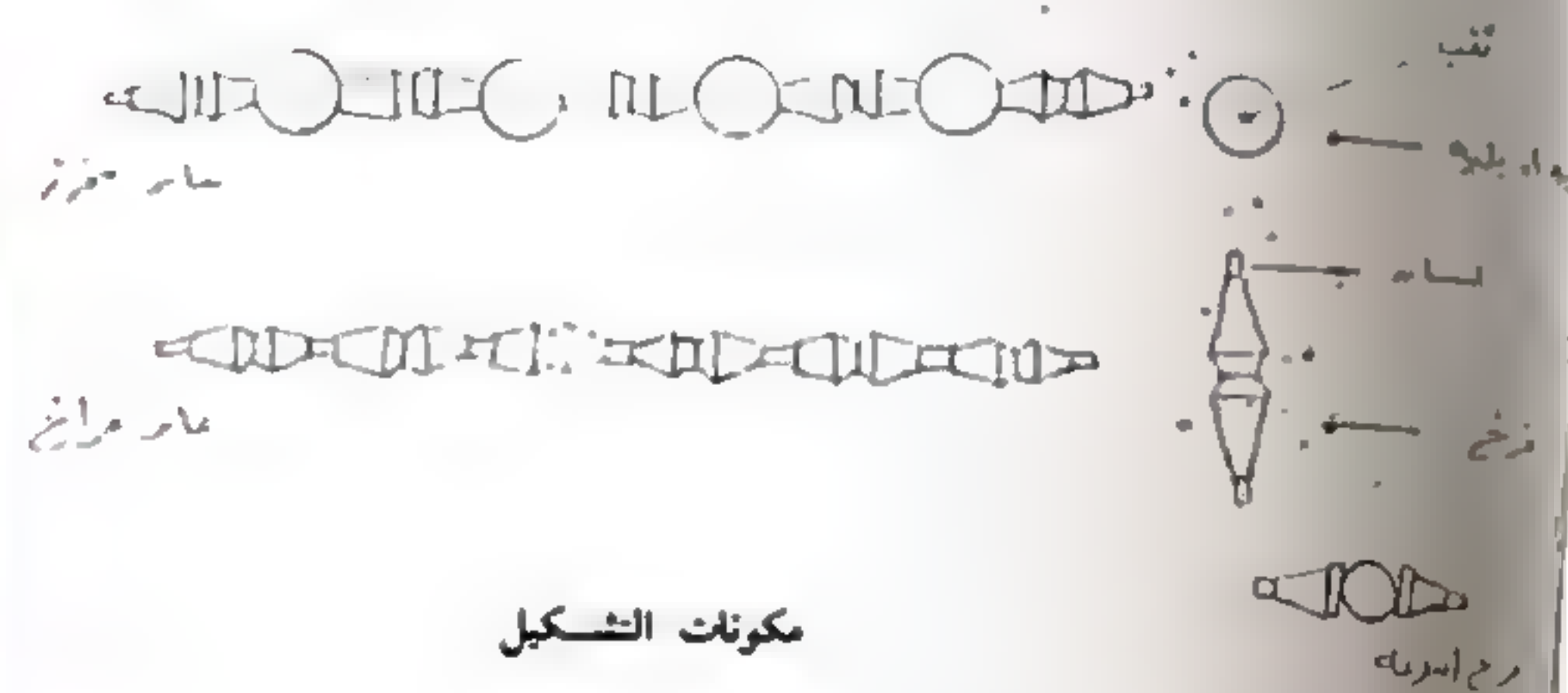
(٨) ثقب الحشرات بالمشاقب اليدوى والمثاقب عبارة عن قائمين من الحشب ، أى مرواز بسيط من الحشب يحهزه

الخراط ، لتشغيل مثقاب صغير ذي منط رفيع لعمل وضط الثقوب الصغيرة المتعددة التي في محركات وفراخ المشربة وغيرها من الأجزاء الدقيقة التي تصادف حراط الحشب

(٩) تعمل الثقوب ماسة لسمك اللسان الموجود بالفرح ، أيضا في المكان المناسب ليتم التجميع للشكل بين المحرز والعراج ويسمى ساعات ثمانية ويمكن عمل أشكال أخرى نفس الخطوات



نموذج لأشغال خشبية



الأخشاب تكتمل صيفا لحفاف الطقس وحرارته ، وتمدد في رطوبة الجو شتاء . وبما أن هذه المخروطة يتم تحميلها دون استعمال المسامير أو الغراء في تثبيتها نجده يترك بين كل حشوة وأخرى مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش ، وقد يأخذ الخراط الحيلة في أول الأمر بأن يترك الخشب قبل شغله معرضا للشمس فترة كافية حتى يحف من أي رطوبة .

وبعد تجميع مساحة مشغولات الخراط المطلوبة ، يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجي « البرواز » ويلصقها فيه بالغراء ويكون بعد ذلك باقي أجزاء الشكل ولكن مثلا كرميا أو منصدة أو غيره .

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التي يستعملها الخراط وكذلك كل أنواع الأخشاب ، فعن الأخشاب تكون لينة مثل حشب الليمون والحوافة ، ولذا تستعمل في الخراط الدقيق ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع . أما الحشب الراب مثلا فيستعمل للخراط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير .

وقد أبدع الخراطون في عمل وحدات زخرفية من الخراط المختلف في الشكل واللون ، بإدماج ألوان الأخشاب في عمل واحد ، فمثلا جمع بين خراط من حشب الليمون ذي اللون الأصفر مع خراط من حشب الحوافة ذي اللون الأحمر في تكوين زحرفي ، وقد يجمع بين خراط من حشب الأبوس الغامق مع خراط من سبيل الفاتح .

أنواع خراطة الأخشاب

١ - الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خراط أرجل الكراسي والمناضد والأثاث عموما . وخراط الحواجز والأعمدة المستعملة في حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خراط الثريات الخشبية وأيضا خراط البرامق (وهي شكل القلة) .

ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة السياج الخشبي المخروط الموجود في جامع المارداني بالتيانة . وهناك خراط صهرجي يستعمل في النوافذ المطلقة على الممرات الداخلية ، لأنها واسعة وتعطي فرصة لدخول الهواء والضوء ، ومنها صهرجي عدل وصهرجي مائل .

٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخراط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف أشكالها وأنواعها وخصوصها ، كما تختلف مقاسات الجيات والفصوص المخروطة مثل المسدس (سبغات - ثمانية) ، ومسدس بشاراة واحدة ، ومسدس بشاروتين .

وطراز ميموني ومنه الميموني العدل ، والميموني المائل بزاوية ٤٥ درجة ، والميموني بيلة ، ميموني أو ما يشبه الميموني ولكن الوحدة على شكل يضاوي أو مسدسة الاضلاع وطراز كاتشي منها

« الصليب الفاصي » ، « الصليب المليان » ، « صليب مقلوب » ، « خراط أبو وردة » (يكون بعد التجميع شكل وردة) ، « خراط العريضة » و« خراط أبو شروان » و« خراط أبو قردان » ، وهو خراط رفيع ، ملمسه ناعم صغير عبارة عن تشبيقات متداخلة تشبه نوعا من خراط الصليب المليان . وهناك نوع اسمه المتلونة ، وهو على شكل مثلث مكون من ثلاثة أضلاع تتجمع بفرخ « أنبوعة » ويعطى شكلا هندسيا .

وأيضا خراط العرناس وهو يشبه القلة وهو رفيع . وخراط قلة الشعية .

وهناك وحدات خراط للتجميل والربط بين الوحدات منه

١ - الزقاق : وهي عبارة عن مخروطين اثنين المتك بالحثوات وتتجمع في ركن من منصدة مثلا ، والحثوات عبارة مجموعة « فراخ » .

وهناك نوع يعرف بالأكرة وآخر شرارة وهما في خراط المسدس وحده . كما توجد اللعقة وهي عبارة عن نصف خروزة ونصف فير وتستعمل في بعض الأركان لاستكمال الشكل ، وهناك كذلك وحدة مستقلة تسمى قمقم لتزين أطراف البرواز أو نهايات المشغولات وم تشكيلات مختلفة تبعا لوضعها في المشغولات .

أما الخراط الحلزوني فلا يستعمل إلا في الأعمدة ولا يصلح تجميعه في الخراط العربي وهناك حلية لتجميل البراويز أو غيرها تسمى « شرقة » .

وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة الواسعة في إطار واحد . فترى في وسط الإطار حشوة دقيقة الخراط مع ضيقة العيون تمثل فيها كتابة عربية أو قنديل أو حيوان أو طائر أو آنية وتحيط بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية واسعة العيون وقد استعمل في كلتا الحشوتين نوعان متباينان من الأخشاب مثل البقس والليمون (وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) والساج الهندي والأبنوس (وهما من الأخشاب الغامقة اللون) وذلك لكي تظهر معالم الزخرفة نتيجة لتباين اللون .

كانت حرفة الخراط ، بل التجارة عموما ضمن الحرف التي تجمعت داخل شياخات ، لكل مهنة شيخ . ويتقدم الصانع لشيخ الحرفة بمخروط من تصميمه فيطلع عليه الشيخ ويراجعه من حيث الشكل الهندسي والفني ، ثم يطلق عليه اسم الصانع الذي ذاع صيته في هذا الشكل وذلك لبراعته في إنجازه ، فقد يطلق عليه لقب الصهارجي وهو لقب موجود في عائلة الصهارجي أولقب ميموني نسبة لصانع في قرية من الشرقية اسمها ميمون .

وهناك نوع من الخراط على شكل « أبو شروان » وهو يشبه أصابع رجل الحمام .

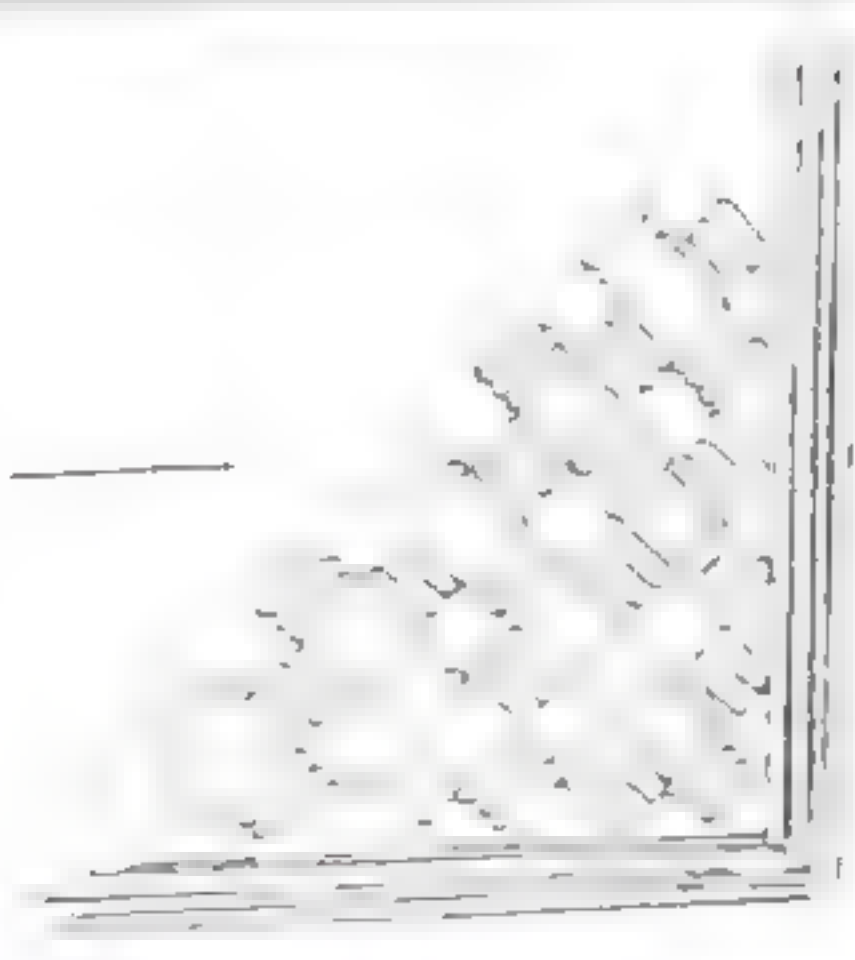
ميمون بيلة



ميمون عدل



ميمون عائل بزاوية



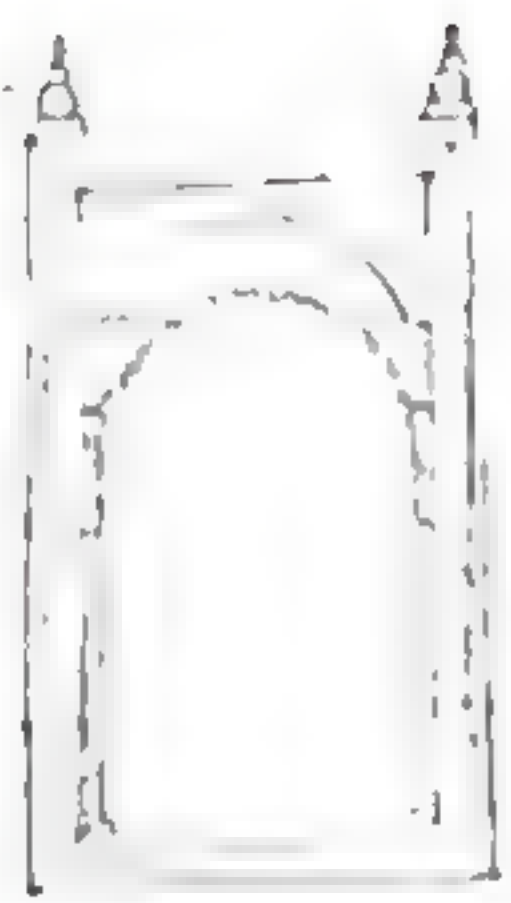
طراز ميموني

قمقم

شرقة

مسدس

برواز

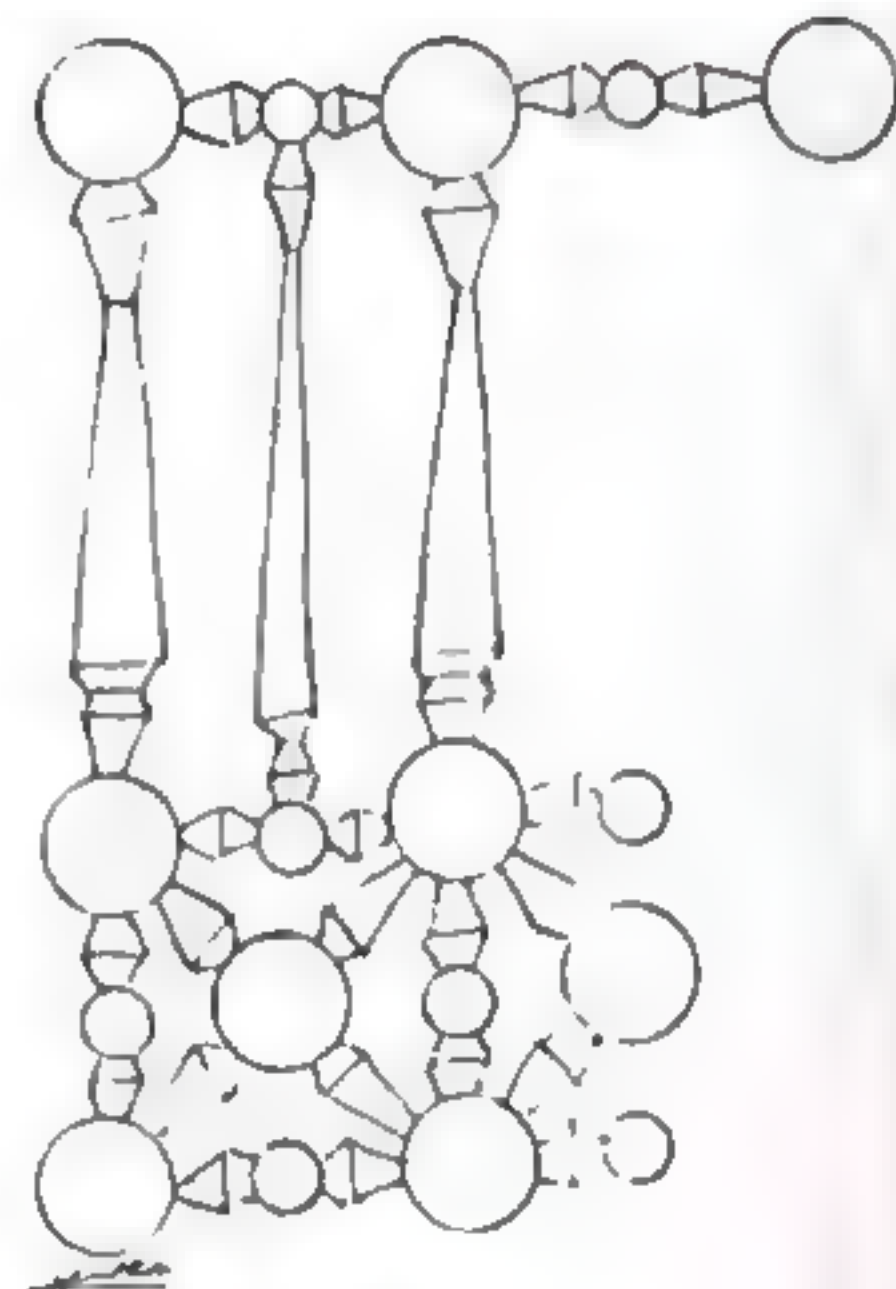


قلة

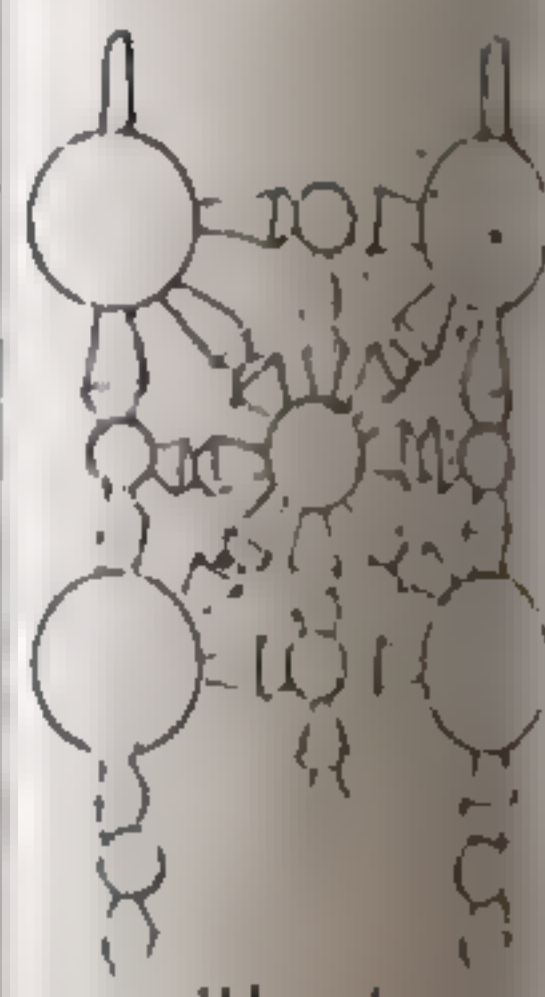
قلة عرناس



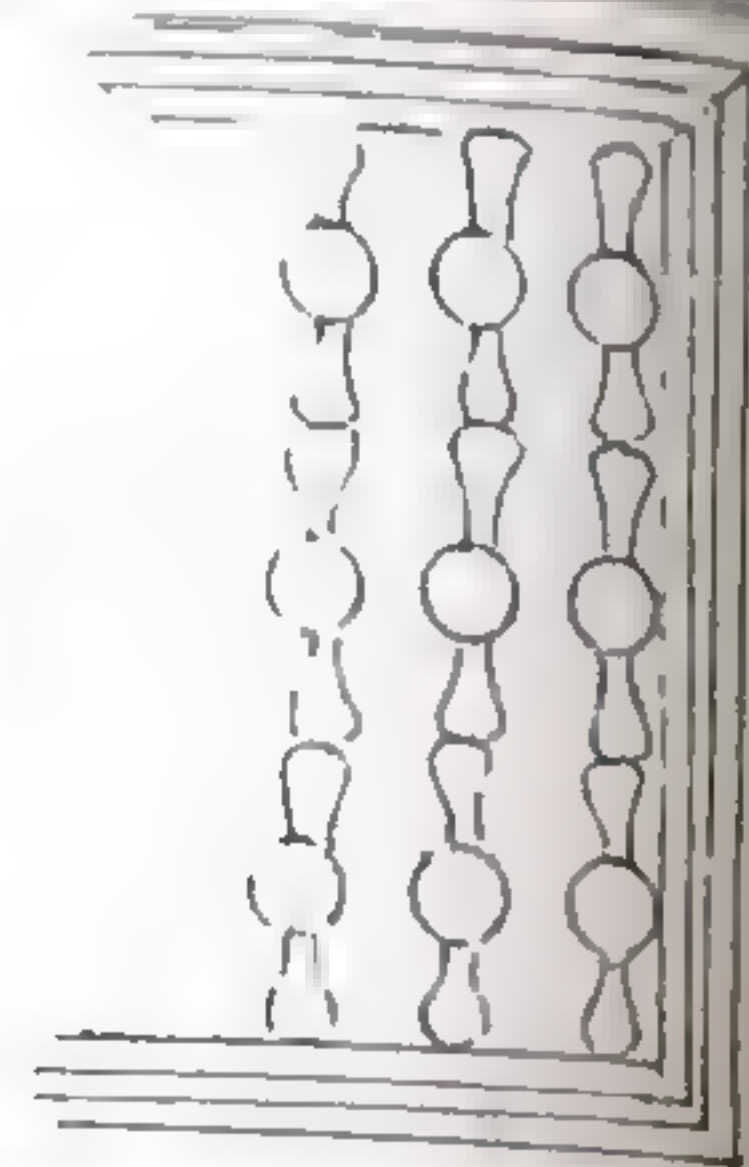
صليب فاض



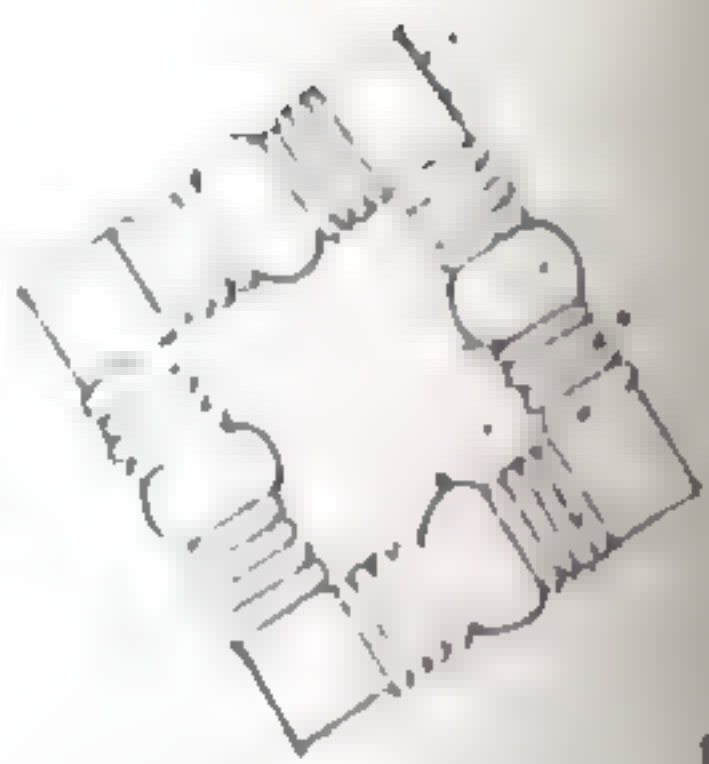
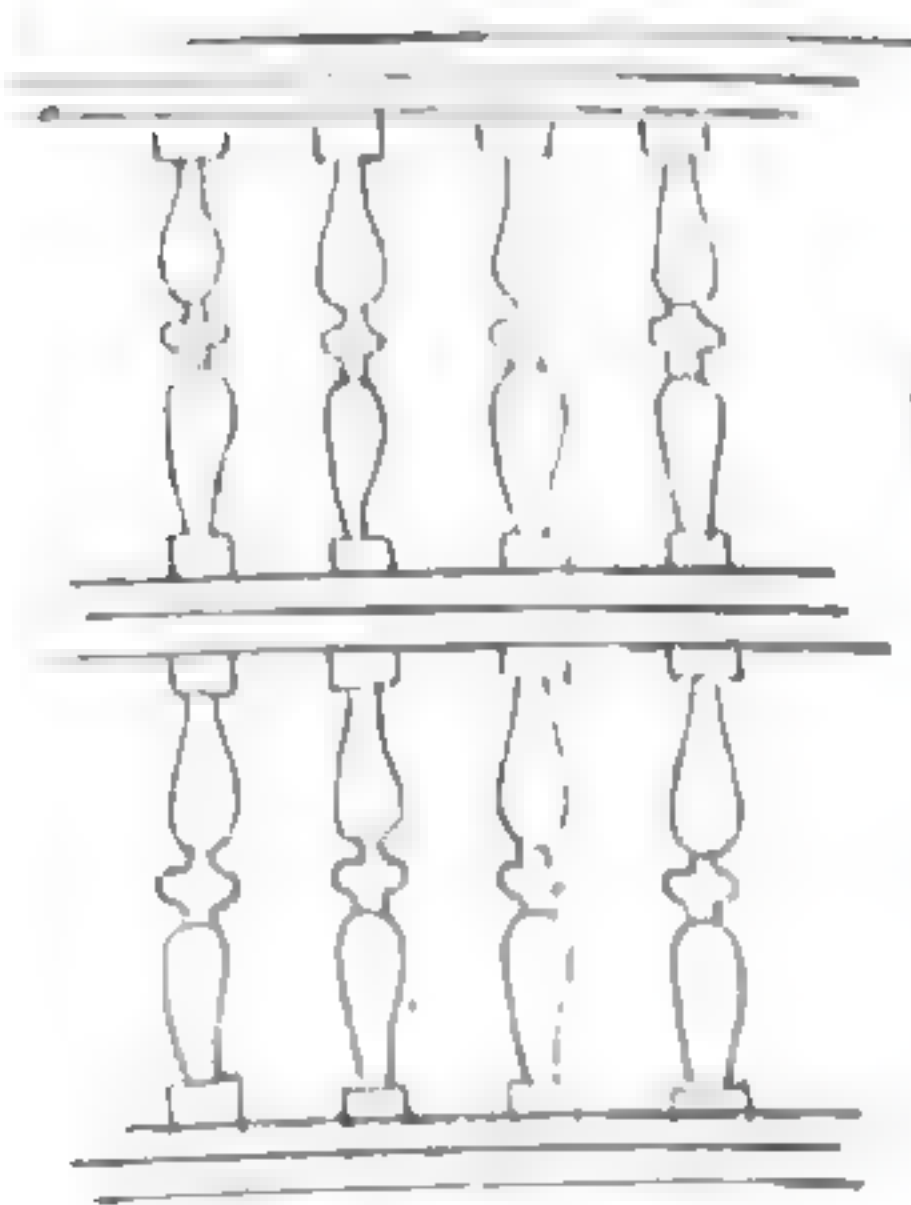
صليب مليان



اثالث ومفردها « اثان »



زقاق



ولقد أوجدت مشغولات النجارة والخرط في البيوت الأثرية مبتكرات في التصميمات الخارجية والداخلية غاية في الجمال والإتقان وصحلت لمصر دورها الحضاري في مجال الحرف الشعبية

ومن أهم البيوت التي أقيمت على النمط المملوكي خلال الحكم العثماني في مصر (١٥١٧-١٨٠٥ م) بيوت الممالك الأثرية برشيد، وهذه لها تصميم خاص يغاير تصميم بيوت القاهرة القديمة، فالمشغولات الخشبية بتلك البيوت الأثرية (على وجه الخصوص) أوجدت مبتكرات في التصميم الداخلي من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية فية.

المشربية (بيوت رشيد)

وهي تبرز عن حذار الحائط الحائلي للبيت. وتقام على كابولي خشبي تعلوها «برنيطة» مزخرفة بالحليبات

وتنقسم واجهة المشربية إلى العديد من حشوات الخرط المتنوع، ويكون الشكل السفلي من الواجهة زخارفه منفذة بطريقة التفريغ ويعملها براصق الخرط الخشبي التي تحمل عقوداً إسلامية.

كما أن الصانع لم ينس الناحية الجمالية الزخرفية التي تعتمد على المشغولات وعليها عدة زخارف تشبه المقرنصات على المساحة التي تغطي مسك الخشب الذي يحمل المشربية

وليس غريباً أن تمتد هذه المظاهر الفنية إلى رشيد، فانتشار الثقافات وعلى الأخص الفنية بعد طبعها، وفضلاً عن هذا فإن مدينة رشيد تعد ميناءً حيويًا على شاطئ البحر الأبيض، وقد تأثر مستوطنوها بمعرفتها وبالأفاديين إليها. ولكن هذا لم يحل دون الحفاظ على نقاوة صاغتها المحلية وحرفها البيئية سواء كانت نجارة أم حدادة أم عمارة. ويشهد على هذا تصميمات بيوت رشيد، مما يؤكد وجود حرفيين على درجة كبيرة من الخبرة سواء أكانوا داخل نقابات أم غيرها.

وتلك الآثار التي وجدت داخل البيوت مثل الدكك الخشبية الثابتة، وتصميم الحشوات الخشبية وارتباطها بالنمط المعماري، وتقطع وتشكيل الأخشاب التي تستند إلى خبرات علمية متطورة، لتنفيذ قواعد رياضية لتطويع الأخشاب بما يخدم النمط المعماري للبيت كالأبواب والنوافذ والستر والسياج والمشربيات وغيرها. وذلك من خلال رسوم مسقة أو تصميمات أولية قبل التنفيذ.

والخرطة المستخدمة في بيوت رشيد هي الخرطة البلدية الواسعة والدقيقة. وكانت الخرطة تتم بواسطة المخارط البلدية اليدوية. وقد لوحظ في الآونة الأخيرة أن المخرطة البلدية أو المخرطة اليدوية كادت أن تندثر، وذلك لظهور الآلة الكهربائية الحديثة التي تعد في الحقيقة تطوراً للمخرطة البلدية إذ لا تختلف عنها، والغرض من استعمالها مسايرة العصر والرغبة في تحقيق الكم السريع. فعمل سير

الموتور الكهربائي في إدارة قطعة الخشب المراد خرطها والذي يقابل عمل شد القوس في المخرطة البلدية كان له أثر في تغيير القليل من شكل المخرطة البلدية التي كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محني الظهر يعمل بيديه ورجله اليسرى.

فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل على الخراط الجلوس العادي للعمل على المخرطة.

وقد ذكر الحرفي سعيد حسن أبو زيد إن صاحب ورشة حراطة قديمة بالسكينة بحي تحت الربيع وبوابة المتولى، أن العمل اليدوي أو المخرطة البلدية تنح ما لا يزيد عن ٢٥٪ من العمل الآلي، أي المخرطة الكهربائية، وأضاف بأنه قبل دخول المخرطة الكهربائية كان هناك محاولات لتطوير المخرطة اليدوية، وذلك بعد العمل على المخرطة البلدية اليدوية سنين طويلة وبعد المعاناة الطويلة من أضرارها نتيجة الحلة المنحنية أثناء العمل، فمنذ ثمانين عاماً أو أكثر، بدأت فكرة تطوير المخرطة بأن أضيفت إليها عجلة تشبه عجلة الدراجة، لتعمل بدلاً من القوس، على أن يقوم بإدارتها شخص يساعد الخراط الذي يعمل بيديه بالأزميل وهو جالس معتدل دون استعمال رجله كما في المخرطة القديمة. وعند وصول الكهرباء واستعمالها في الحى منذ سنة ١٩٥٤، تم تطوير المخرطة بدلاً من العجلة التي يديرها عتال بالأجرة إلى سير من المطاط يديره موتور كهربائي بدرجة أكثر سرعة. وكان ذلك من الأسباب التي ساهمت في اختفاء الكثير من المخارط اليدوية، وإن كانت وما تزال المخرطة اليدوية موجودة بالأقاليم والأرياف التي لم تصل إليها الكهرباء.

والمخرطة الكهربائية:

عارة عن قاعدة مرتفعة كمضددة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة والتركيب كلها من الحديد. طرفها أو القائم الأيسر به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائي ومن الوجهة الداخلية يوجد سن مذهب يسمى غراب أو «زنية» والقائم الثاني به عمود أفقي متحرك ينتهي طرفه المقابل لسن القائم الأول بسن مذهب يسمى غراب أو «زنية» يثبت عابر الخشب المراد شغله بين السنين «الزنيين». وعند تشغيل الموتور الكهربائي يدار عابر الخشب أمام الخراط فيعمل بالأزميل على الحفر المطلوب، وأيضاً بالدفء المناسب ونوع الخشب والشكل المطلوب خرطه. فمثلاً يعمل مجموعة من عوابر المخارط ومجموعة من عوابر الفراع ليكون منها وحدات الخرط المختلفة. ولا بد من نقب المخارط لعملية التجميع كما هو متبع بطريقة الخرط البلدية، ولذا

مشربة من بيت السحيمي بالجمالية ←

الزجاج الشعبي

بقلم : ملك السيد مرسى

بلغ ما كانت تنتجه مصر من المصنوعات الزجاجية حدا من الإنقاذ والوفرة حتى إن حائبا من أموال الضرائب المفروضة على مصر التي كانت ترسل سنويا إلى روما كان يجبي عينا من الزجاج المصري . كما قيل أن الإمبراطور (نيرون) قد دفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا للكويين من الزجاج من صناعة طيبة

وقد تطورت صناعة الزجاج في مصر في العصر الروماني تطورا كبيرا ، نتيجة للتطور الصناعي فقد توصل صانع الزجاج في مصر إلى استخدام أنبوبة لنفخ الزجاج في الهواء ثم توصلوا بعد ذلك إلى طريقة النفخ في القالب وهما الطريقتان المستخدمتان في مصر حتى اليوم في صناعة الزجاج اليدوي ، وعرفت في ذلك العهد لأول مرة صناعة ألواح النوافذ الزجاجية والفسيفساء - الحجرية التي استخدمها المصريون القدماء كما استخدم ترصيع الجص بالزجاج في أشكال هندسية بديعة التكوين ، على أن أعظم ما وصلت إليه مصر في صناعة الزجاج منذ العصر الروماني واستمر في العصر البيزنطي وأوائل العصر الإسلامي النوع الذي عرف باسم الألف زهرة MILLFLORI إشارة إلى ألوانه المتعددة وتداخل بعضها في البعض في تكوينات لا إرادية غاية في الجمال .

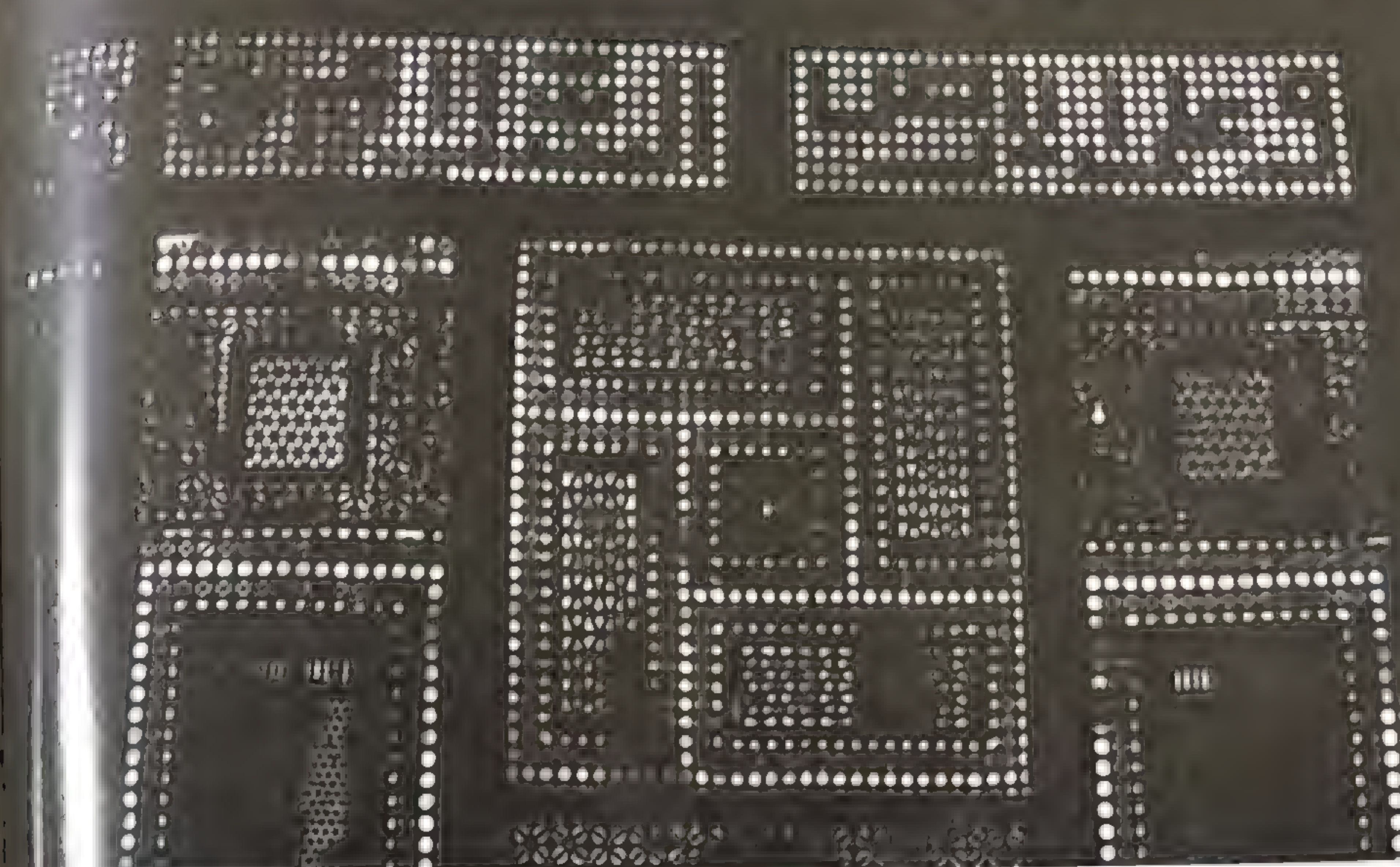
وقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها من باقي الصناعات المصرية قرابة قرنين من الزمان تسير وفق الأساليب التي كانت سائدة فيها من قبل .

أما في العصر العباسي وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء في أوائل القرن الثالث الهجري فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامي واضح فقد اختفت الرسوم الأدمية والحيوانية كما حورت الرسوم النباتية ، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفي واضح .

من المؤكد أن المصريين القدماء هم أول من اخترع صناعة الزجاج ، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة ، تدل على ذلك حبات الخرز وعبون التماثيل ، وكذلك بعض الأواني الزجاجية ، هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج التي عثر عليها في مدينة طيبة والتي يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنحتب الثاني من الأسرة الثانية عشرة .

كما عثر في تل العمارنة على أفران زجاجية من عهد اخناتون وأخرى في جنوب بحيرة في وادي النطرون يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين ، وإذا كان كثيرا من المؤرخين والأثريين ينسبون اختراع الزجاج إلى سوريا والعراق أو إلى الفينيقيين في لبنان ، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت قيام هذه الصناعة في تلك المناطق .

لقد كان لمدينة الإسكندرية شهرة كبيرة في العصر اليوناني وظلت محتفظة بمكانتها هذه كمركز لصناعة الزجاج في العصر الروماني . وتحدثنا المصادر التاريخية بأن الإمبراطور (تيريوس) قد أحضر صناع الزجاج من الاسكندرية ليقموا له أول مصنع للزجاج في روما ، وقد



شربة من المتحف القبطي بالقاهرة

ولقد ازدهرت مشغولات الخرط الدقيقة وانتشرت في هذه الأيام في الأثاث المنزلي بهدف الزخرفة والتجميل بالطراز العربي .

ولقد أبدع الخراطون بمهارة ودقة في إدخال مشغولات الخرط المختلفة الأشكال في زخرفة أيدي المعصى المصنوعة من الخشب والأبنوس ، وأواني الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو عظام الحيوانات أو البلاستيك ، وأيضا قواعد الأباжورات والبرفانات الخشبية ، والبراويز الخشبية للمرايا والصور ، وأبدعوا في زخرفة الأرفق وعلب المجوهرات والأزوار وعمل خرزات السج وزخرفة بعض أدوات الموسيقى مثل الربابة والسسمية وغيرها ومشاجب الملابس الحائطية والعمودية ، ودخلت في كثير من الأدوات (التي يصعب حصرها) لتجميلها .

وكان ذلك الأبداع والانتشار بمشغولات الخرط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين في تدريب الحرفيين ، وانتشار الوعي وتنمية القدرة الابتكارية في بعض المدارس لتعليم الحرف التقليدية وهو أمر يجب الحفاظ عليه حفاظا على جانب مهم من جوانب الأبداع الشعبي المصري والمتوارث منذ قرون بعيدة .

تم عمل مثقاب بالكهرباء يتم به ثقب المخرزات وتتم عملية التجميع إلى طرز وأنماط الوحدات السابق ذكرها .

إلا أنه يلاحظ فرق في الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفي الماهر في الصنعة .

وبعد تجميع مشغولات الخرط وإضافتها إلى الأماكن المطلوبة في منضلة مثلا أو كرسي أو غير ذلك ، يمكن دهنها بما هو مناسب فتتم أولا بالسفرة ثم يدهن أو يدهن بالوريش للتلميع . وإذا كان هناك مشغولات صدفة في المنضلة فإن « عضم المنضلة » له دهان خاص والمشغولات الصدفة لها دهان خاص بها ومشغولات الخرط أيضا لها دهان خاص بها .

ولابد في هذا المجال من التنويه ببعض الورش الصغيرة القليلة أو النادرة المتخصصة في عملية الترميم للآثار القديمة أو المشغولات القديمة من الخرط اليدوي بالآثاث أو غيره وذلك للحفاظ عليها وتجديد التالف منها ، فيقوم الخراط ، ويعرف باسم « خراط مرمت » (أي حاص بالترميم) على استنساخ مشغولات جديدة على نمط الأجزاء السليمة من الخرط كبديل للتالف أو المفقود من المشغولات ، وإعادة الشكل إلى ما كان عليه ، ودعته من جديد .

ولقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الإسلامي (مصر وسوريا والعراق) حتى أصبح من الصعب في كثير من الأحيان سب التحف الزجاجية إلى إقليم محدد إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك ، وقد كانت الإسكندرية والقيروم وحلب وصيدا وصور من أهم مراكز صناعة الزجاج في القرون الأربعة الأولى للإسلام ، كما تميزت متحلات ، تلك الفترة بلونها الأبيض المائل إلى الأخضر مدرجاته

ومن أمثلة الأواني الزجاجية التي وجدت في أوائل العصر الإسلامي دوائر ذات أبدان كروية أو كشرية أو بيضاوية الشكل وذات رقبة طويلة محروطة الشكل تنتهي بفوهة واسعة بضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنوبر لصب السوائل وتزود الدوائر أو القوارير عادة بمصنعي لحملها من

هذا بالإضافة إلى قبيات صغيرة مستديرة أو مفلطحة مما كان يستعمل في حفظ المعطور والكحل ، ولقد كان المسلمون يقبلون على استعمال الأواني الزجاجية إقبالا كبيرا لعابيتهم الكبيرة بالمعطور جريا على سنة نبيهم الكريم الذي كان يعنى بالتطيب والطيب غاية خاصة ، ونشأ مع توجيه فقهاء الدين الذين حضوا على التطيب ثم لاهتمامهم بالعلوم الكيميائية ، الأمر الذي جعل حاجتهم إلى المخازير الزجاجية شديدة ، لاستخدامها في عمل النجارب ونقل السوائل إلى جانب أن الأواني الزجاجية نفسها استهوتهم برويقها ومقائنها

طريقة الصناعة

استمر الأسلوب الصناعي والزخرفي منذ أوائل العصر الإسلامي من نفخ في الهواء وتفتح في القالب لعمل التضلعات والتفصيلات من رسوم هندسية ونائية وكتابية التي حلت محل الرسوم الأدمية والحيوانية التي كانت شائعة في العصر الروماني

والزخرفة قد تكون نتيجة للضغط على حدار الإناء بألة خاصة تشبه الملقط يضغط بها جدار الإناء ويتيح عن ذلك زخارف غائرة من ناحية وبارزة من الناحية الأخرى ، وقد تكون الزخرفة بالحز أو الحفر أو القطع بواسطة المحلة كما تحدث الزخرفة أيضا بالإضافة ، وتكون هذه الإضافة خيوطا من الزجاج تثبت وهي لينة على حدار الأنية ثم تضغط في الحدار وتسوى بسطح الإناء ، وعندئذ تكون ما يشبه تعاريج الرخام المتعدد الألوان ، وقد تكون الخيوط الزجاجية ملتصقة فقط على الحدار وغير مضغوطة فيه . وقد كانت هذه الطريقة مفضلة عند الفتح الإسلامي لمصر واستمرت محبوبة من الصناع بعد الفتح بعدة من الزمن كذلك استمرت الزخرفة بالختم التي كانت تحتوي غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الأنية أو صانعها أو حمل دعائية

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الإسلامي من صنع واختام ومكايل وإلى مصر (قرة من شريك) التي ترجع إلى سنة ٩٠ هـ وقد نشأ عليها أسماء الولاة ومقدار الثقل وقد اختلفت هذه الصنح في أشكالها وأحجامها ، فقد تكون أفراسا خفيفة الوزن ، يوزن بها الذهب والمصنعة والأحجار الكريمة وقد تكون مكعبات ثقيلة الوزن تستخدم للوزن الكبير ، كذلك وجدت أجزاء من الحلى الزجاجية وأدوات التسلية ولعب الأطفال

وقد حظى الزجاج في العصر العباسي بتطور صناعي وزخرفي كبير لعل مرجعه هو إقبال الخلفاء على اقتنائه

الزجاج ذو البريق المعدني

تأثر الزجاج المصري في العصر الطولوني بالزجاج العراقي إلى حد ما ، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبحت تشبه أشكال المعادن التي عرفت باسم ما بعد الساساني كما احتوت على كتابات كوفية وأسماه الأمراء

وقد أقل الزجاجون في العصر العباسي على زخرفة أوانيهم الزجاجية بأسلوب دهان البريق المعدني ، وهو مزيج مكون من مواد مختلفة قوامها الكبريت وأكسيد الفضة أو النحاس الأحمر وورادة الحديد وتذاب في الخل أو حامض آخر ، فيتكون من ذلك سائل يستخدم في الرسم ثم يدخل في الإناء في فرن خاص ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كثير . . . وعندما يخرج الإناء من الفرن تظهر عليه زخرفة ذات بريق وقد تنوعت ألوان الطلاء المعدنية على سطوح هذه الأواني الزجاجية فمنها ما لون بلون واحد ومنها ما لون بألوان متعددة .

ولقد استعمل الزجاجون شامية جدران الأواني الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الألوان وبعضها بلون آخر بحيث صارت القطعة متلاثة بألوان مختلفة جذابة ، وتتغير درجاتها إذا ما نظر إليها من خلال الضوء ، وهذا يدل على المهارة الفنية . وقد صنع الزجاجون المصريون أنواعا أخرى من الزجاج تتميز بأنها رقيقة وشفافة ولونها بألوان جميلة منها الأخضر الزيتوني والأزرق والفسحي واللملي بدرجاتها المختلفة . ويلاحظ في بعض هذه الأواني اختلاف ألوان مقابضها أو فوهاتها أو قواعدها عن لون الإناء نفسه . وترجع متحلات هذا النوع إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة أي السابع والثامن الميلاديين وقد كشفت حفائر القسطاط عن نماذج جميلة منها

وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق عثرت عليها بعنة مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة في حفائرها بمنطقة القسطاط سنة ١٩٦٥ وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ونص الكتابة عليها (بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن علي أصلحه الله) وعبد الصمد هو والي مصر سنة ١٥٥ هـ سنة ٧٧٢ م .

وقطعة أخرى عبارة عن قاع إناء محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة عليه كتابة كوفية نصها (مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م) وقد ازدهرت صناعة الزجاج في العصر الفاطمي ازدهارا كبيرا وبخاصة الزخرفة بالبريق المعدني .

وقد تنوعت وتعددت أشكال الأواني المصنوعة من الزجاج في العصر الفاطمي مثل قطع الشطرنج ومقلمات وزهريات وقعائم ، وابتكرت لعب الأطفال وتمائيل للطيور والحيوانات الزجاجية وقد أضيفت إليها تفاصيل كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها ، ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها في العصر الفاطمي ظهور شخصية الزجاج وذلك بكتابة اسمه على منتجاته .

وأهم مراكز الصناعة في العصور الوسطى من القسطاط والقيروم والإسكندرية .



الزجاج صنع ناه لشكيد

البللور الصخري :

وقد شاع في هذا العصر زخرفة الأواني الزجاجية بالمبا وتمويهها بالذهب ، ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذي زخرف بالمينا ، الميل إلى الأخضرار أو الاصفرار أو اللون الفسحي

ولقد تميزت أشكال الأواني بالرشاقة والإنسيابية التي ميزت كل منتجات العصر الأيوبي ، ليس فقط من حيث الشكل بل ومن حيث الزخارف الحيوانية والنباتية . وقد تميز الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الحمل الدعائية وكلها مكتوبة بخط النسخ الذي أخذ يحل محل الخط الكوفي .

ومن بين الرسوم التي ظهرت على زجاج العصر الأيوبي الرنوك مثل زهرة الزنق والسر

الزجاج في العصر المملوكي

لعل من أهم الأواني الزجاجية الممومة بالمينا التي بدأ ظهورها في العصر الأيوبي وازداد انتشارها في العصر المملوكي هي المشكاوات

اشتهر العصر الفاطمي بصناعة التحف المصنوعة من البللور الصخري وبالرغم من أنه مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل في باب صناعة الزجاج بل تدخل في صناعة النحت والحفر في الأحجار الصلبة إلا أنه اقترن بالزجاج . وفي العصر الفاطمي صنع الزجاجون نوعا من الزجاج السميك يقلدون به البللور الصخري ورحرفوه بطريقة القطع ، ولا يزال موجودا حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميك على شكل الدلو تعرف باسم كئوس القديسة هديح .

الزجاج في العصر الأيوبي :

وصلت صناعة الزجاج في مصر والشام في العصر الأيوبي إلى درجة عظيمة من الإزدهار والرقى فلقد سارت هذه الصناعة على نفس الأساليب المتبعة في العصر الفاطمي .

وأغنية المصايح الزجاجية المزينة بالذهب والمينا المتعددة الألوان .

وتوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أكبر مجموعة من المشكاوات ، إذ يبلغ عدد ما يقننه منها حوالي ثمانين مشكاه مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف وتحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية وآيات قرآنية مثل ما جاء في

سورة النور من قوله تعالى (الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زخاعة ...) إلى آخر الآية الكريمة . ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت أسماها من كلمة المشكاة في الآية الكريمة . وقد بذل الزاحون غاية جهدهم في زخرفة هذه المشكاوات بدفعهم إلى ذلك حماسة دينية

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين إثنان وعشرون مشكاة وزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبي سعيد برفوق من القرن (١٥ م) هذا غير المجموعات الخاصة الموحدة بمصر وخارجها في متاحف العالم

أما عن أشكال المشكاوات فلعمل الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية :

الرقعة وهي مخروطية الشكل ذات فوطة متسعة وتضيق قليلا عند إتصافها بالبدن من أسفل حيث تلتحم بالبدن ، وهو إما كروي أو بيضاوي أو يكون متصفا في الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقبة من أسفل . والجزء الثالث القاعدة وهي مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب ، وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو أدان ، وقد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تتحتم كلها عند كرة بيضاوية تشبه بيضة النعامة من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية ، وتخرج من أعلاها سلسلة تثبت في السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجري (١٤ ميلادي) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكي أو آيات قرآنية لاستعمالها في إضاءة المساجد في هذا العصر ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية مثل زهرة اللوتس وزهرة نبت الخشخاش وزهرة عود الصليب أو عود الريح وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور متأثرة بالأسلوب والفن الصيني من حيث تحرورها من جمود التحديد في أسلوب سامراء والقرب من الطبيعة إلى حد كبير

أما الرخارف الأدبية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر في زخارف المشكاوات وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولي الصيني ، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الحرافية ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصر . كما حظيت المشكاوات في العصر المملوكي برسم الرنوك الحيوانية التي ترمز إلى القوة والشجاعة وأهمها النسر والفهد أو رنوك كتابية وهي خاصة بالسلطين أو رنوك وظائف كالكأس والبقة والسلاح والمقلعة وعصا الولد وما إليها . كذلك زخرفت التحف الزجاجية بالرخارف الكتابية التي يمكن أن تقسمها إلى قسمين كتابات دينية تتضمن جملا دعائية أو آيات قرآنية والقسم الثاني

كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان وألقابه وصفاته وقد كتبت هذه الرخارف الخطية بالخط الثلث المملوكي أو الخط الكوفي المصغر على لوحة موزقة جميلة .

فن الزجاج المعشق بالزجاج

لعب الزجاج الملون المعشق بالزجاج دورا مهما في أروام مصر من أشهر الفروع التي تميز بها كجزء أساسي متمم لفن العمارة الذي وضع بحاسة في الكاتدرائيات والقصور التي امتازت بالرخار الكثرة المستعارة من الطبيعة كالأزهار والنباتات التي تحلى الواجهاً إظهار الناء بشكل أكبر من حقيقته فجدت النوافذ العالية المنفذ الملون المعشق بالزجاج حيث وجدت ، لتساعد في تسرب الضوء إلى الداخل ولأنها تعبر أحسن وسيلة للرمز والتعبير عن الر تحقيق العمق البعيد اللامحدود فيتلاشى الشعور بفشل البناء الكتلة الحجرية أكثر خفة حين ينبعث النور الفياض المختلط برسوم النوافذ المنفذة بالزجاج المعشق بالزجاج والتي ترك في أثر الفضاء اللاهثي .

ولم يكن الهدف من وراء هذه الرسومات المنفذة بالزجاج بالزجاج في الكنائس الحلية والزينة فحسب . بل اتخذت أداة عن الحضارة فهي تعبير عن جهاد البشر في سبل الدين والدنيا فجد معظم الموضوعات ذات طابع ديني وتعبير دقيق عن التاريخ والمظاهر الروحية ، وتصوير الصلوات والطقوس والدعوة إلى قيامها .

وقد تعدى هذا الفن الكنائسي إلى القصور كمعصر أساسي للتعاليم الدينية وتعميق المفاهيم الروحية . وانتقل إلى مصر من أواخر هذا القرن مع حركة البناء والتعمير في القصور والمنشآت

الزجاج الجص في الحضارة القبطية :

من خلال المراحل التي مر بها الفن القبطي نجد عدة انتاجات مميزة الطابع من بينها فن الزجاج المؤلف بالجص فاستمرت موضوع بطابع زخرفي وهندسي مع مسحة رمزية بعيدة عن تمثيل الكائنات الإنسانية الحية وظهرت أوراق النباتات والفواكه ومن بينها أوراق وعافيد العنب في تفريعات بديعة كما ظهرت بعض الأعمال الجصية التي تصدرتها الحمامة كوحدة رمزية وكذلك الطاووس في حركات محددة تتفق وأسلوب التنفيذ .

الزجاج الجص في الحضارة الإسلامية :

استخدم الفنان المسلم الزجاج الجص في نوافذ المساجد حيث يساقط الضوء منها داخل المسجد وتنعكس الألوان فتعطي للمسجد من الداخل جوا من الوقاء والهدوء والقداسة وتنحصر هذه التصميمات في الزخارف النباتية التي تفنن الفنان المسلم في إنشائها وكذلك الأزهار والوحدات الهندسية المجردة والطيور والحيوانات وكانت عاينته لهذا النوع من الفروع الفنية تابعة من احساسه الديني العميق الذي دفع به

إلى العمل بنوجه ديني عقائدي ، مع تحكمه الملموس في إبراز الأصول الجمالية التي تخضع للعوامل الفنية الروحية وتحقق فوائده لآثران والتقابل والتعادل والغوص في جوهر الأشياء والبحث عن أشكال جديدة نفذت بمهارة تبعث السرور والانشراح والاستمتاع

فالزجاج المعشق وجد في العصر العاطمي وانتشر في العصر المملوكي والمماليكي وكانت تسمى قمرينات كما في جامع محمد علي وجامع السلطان حسن

وكذلك ظهر في مصر التركي فكانت جدران الحمام تعمل بمساحة كبيرة من الزجاج المعشق الملون ويسمى الحمام التركي ، وهو بهذا الشكل يعطي إحساسا بالراحة والسعادة

كما استخدم الزجاج أيضا في عمل فوائس رمضان التي يمسكها الأطفال ويفرحون بها وهي مرتبطة بشهر رمضان المبارك

فانوس رمضان :

ظهر فانوس رمضان في عصر الفاطميين عندما استقبل المصريون الحاكم (المستنصر بالله) بالفرحة والبهجة لحيوه ويحتفوا به فيجولوا ظلام الليل إلى ضياء وكان ذلك في شهر رمضان فأصبحت عادة عند المصريين والفانوس يتكون من الزجاج والصفير وهو صاعقة شمعية بدائية والصانع يحصل على الزجاج من بقايا المصانع ومن ألواح الزجاج المكسورة والصفير من بقايا مصانع الصفير

والأدوات المستخدمة هي : مائة لقطع الزجاج ومقص لقص الصفير وكاوية للحام ومادة مساعدة على اللحام تسمى (قلفونية) وقصدير .

وتتم صناعة الفانوس على عدة مراحل :-

- ١) اختيار الشكل والحجم المطلوب
- ٢) تحديد مقاسات الأجزاء وعمل (نموذج) لكل مقاس . وهي قطعة من الصاج لها نفس شكل قطعة الزجاج يتم قطع الزجاج عليها .
- ٣) تقطع كميات من الزجاج لكل مقاس على الشبلونة الخاصة به ودمايتها بالألوان المختلفة وطبقا للعدد المطلوب صنع .
- ٤) ثم يبدأ في قطع الصفير على شكل شرائح طبقا لأطوال الأجزاء .
- ٥) ثم تثبت هذه الشرائح لتأخذ الشكل المطلوب طبقا لتصميم الفانوس .
- ٦) ثم يبدأ في لحام شرائح الصفير لتكوين جزأى الفانوس العلوى (القبة) والسفلى (القاعدة) ويتم هذا اللحام باستخدام القصدير والقلفونية .

ثم يركب قطع الزجاج الملون في أماكنها وتثبت بشئ أطراف شرائح الصاج عليها وعمل مكان بداخله لوضع الشمعة وعمل مفصلة لباب الفانوس .

وبذلك يتم تصنيع الفانوس . ولقد حدث للفانوس بعض التطور فأصبح يصنع من الزجاج الفص (الغامق اللون) ويرش بالدوكو فيعطى شكلا فيعطى شكلا مختلفا عن المعتاد .

وللفانوس أسماء كثيرة بعضها قديم مثل أمودلاية والمندس والماروق والتاح وطار العالمة والتزام (وهو على شكل ترام) وفانوس وأولاده وهو عبارة عن الفانوس وحوله ٤ أو ٥ - فوائس صموية منسقة به ، وعبد العريز ومازال متشرا حتى الآن ويصنع منه كميات كبيرة والساعة والمستطيل وغيره ولقد ظهر أحيرا ومنذ ثلاثة أعوام فانوس يسمى شق البطيخ له جوانب مائلة ويصنع من أحجام كبيرة جدا ، وهو يستخدم الآن في مداخل الفنادق الكبيرة والأماكن السياحية ويصنع الحوامع والشوارع ومداخل الحارات

والصانع يقوم بعمل حوالي مائة فانوس يوميا هو ومساعدوه من الححم الصغير أما الححم الكبير فيستغرق وقتا أطول .

كما أن بعض الفوائس مكتوب عليها بعض الآيات القرآنية ولا إله إلا الله محمد رسول الله وما إلى ذلك .

وصانع الفوائس يعمل في هذه الصناعة طوال العام إلى أن يحين شهر شعبان فيبدأ في عرضها ويبيعها إلى التجار الصغار الذين يقومون ببيعها في كل مكان ، كما أن تجار المحافظات المختلفة يحضرون للقاهرة سنويا لشراء كميات كبيرة منها وبالدات من مركة القبل بالسيدة زينب وتحت الرمح حيث أساس هذه الصناعة

ويخرج الأطفال الصغار خاصة بهذا الفانوس الشمعي في الشمعة ويقبلون على شرائه ويمسكونه في ليالي رمضان ويمشون به وراء المسحرائي في الأحياء الشعبية . ولقد ظهر فانوس يصنع من اللاتيك ويعمل بالطاوية ، ولكنه ما إن ظهر حتى اندثر بسرعة أمام الفانوس العادي الشمعي الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بليالي رمضان الكريم

كما يصنع من الزجاج أيضا اللب الذي يلعب به الصبة وهو متعدد الألوان والأحجام كما يصنع من الزجاج أيضا الخزف بأشكاله وألوانه واستخداماته المختلفة فمنه بماتضعه الفلاحة على صدر حليائها وطرحتها ومندبل رأسها في تاسق مديع ، ومنه ما تطرز به النساء فساتين السهرة وفساتين الزفاف وخصوصا باللونين الذهبي والفضي فينللا ويعكس الأضواء ويشع جوا من البهجة والفرح

ولا زالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع نفخ الزجاج وتشكيله بالأساليب الفنية القديمة وتغلب على متحاتها البساطة وتعكس آثارا من فن الزجاج القاهري العظيم في العصر الإسلامي .

ولقد قامت الباحثة بدراسة ميدانية لما يجري في أحد هذه المصانع في حي الجمالية مع الحاج حسنين الطحان وهو يتنص إلى عائلة من أقدم العائلات التي اشتغلت في هذه الصناعة العريقة وتوارثتها جيلا بعد جيل .

والمصنع نفسه قديم (في ذلك الحي الشمعي) وبه فرن كبير يتوسط المكان .



الحاس بالوزن - ويقوم صانع الرحاج سحلهما جيداً حتى يتأكد من أنها أصبحت نقية وخالية من أى شوائب فيأخذها ويضيف إليها مقداراً معيها من الملح بحيث إن كل ثلاثة كيلوات من التوبانا يضاف إليها خمسة أكياس من ملح الطعام العادي ، ثم تقلب جيداً فتنتج مادة تسمى (كميات) وتكون متكونة ، لأن الملح يعطيها حرارة ولا يسمح لها بالفتت ، ثم توضع على الفرن من أعلى حتى يحف الماء منها - وفي اليوم الثاني توضع في مكان معين في الفرن يسمى (عين الصبغة) تسلط عليها حرارة حوالي ٢٠ إلى ٢٥ طوال النهار حتى اليوم التالي حيث يفصل عنها عادم الحاس ثم (تؤخذ وتندق جيداً وتخل بدرجة وتوضع في علة وقد أصبحت معدة للصبغة باللون الأزرق

وقد لوحظ أن أغلب المعروضات من المتحجرات لونها أزرق ونسبه ٨٠٪ تقريباً ، لأن هذا اللون بصفة خاصة يتطلب كثيراً ويلقى إقبالاً من أيام الفراعنة

طريقة تجهيز اللون النبيذى

تحضر أكاسيد المنجنيز من سبائك ، ثم تطحن جيداً وتخل ، وتلقى بنسب معينة على الرحاج الكسر الأبيض في الفرن الذي تكون درجة حرارته عالية جداً .

ويحتاج هذا الخليط إلى تقليب مستمر طوال النهار حتى يتماسك ويصبح عجينة هي بمثابة خميرة جاهزة للإستعمال في الصبغة باللون النبيذى . ويضاف إليها اللون الأبيض وفقاً لدرجة اللون المطلوب (عابى - موف - نبيذى حائل - نبيذى قائم . . وهكذا) وقد لوحظ أن هذه الصبغة تؤدي إلى تآكل الفرن ، وأن لها تأثيراً سيئاً على شرايين الدم أثناء المزج ، وأنها تتطلب جهداً شاقاً من المصانع نتيجة لتعرضه لمدة طويلة الحرارة الفرن العالية .

ويلاحظ أن اثنتان متحجرات هذا اللون أغلى من متحجرات باقى الألوان ، وأن الأجانب بصفة خاصة يقبلون على شرائها .

طريقة تجهيز صبغة اللون الأخضر :

توضع قطعة حديد في بوتقة في الفرن نفسه لمدة تتراوح بين ثلاثة وأربعة أيام حتى تنصهر ، ثم يرفع غطاء الفرن بحذر شديد فيجد صانع الرحاج طبقات الحديد متبلورة بعضها فوق بعض ، عند ذاك يأخذ الصانع هذه الطبقات ويدقها ، حتى تصبح مسحوقاً ثم يخلها جيداً ، وعندئذ تكون مادة الصبغة جاهزة . ثم يضاف إليها الرحاج الأبيض (الكسر) ، وتقلب جيداً فتعطى اللون الأخضر حسب درجة اللون المطلوب ويوضع اللون الأبيض على هذه الصبغة فينتج الأخضر الحشيش ، فإذا وضعت كمية أخرى من اللون الأبيض نتج اللون الأخضر الزرعى وهكذا .

طريقة تصنيع الأنية الزجاجية :

يأخذ الصانع قطعة من العجينة المصهورة بعد وضع الصبغة عليها

وفقاً لما هو مطلوب ، مستخدماً في ذلك الماسورة المفتوحة الطرفين بعد تسخينها ، ثم يفتح في الماسورة طريقة حساسة جداً ووفقاً للشكل المطلوب ، فإذا كان المطلوب أنية طويلة العنق فالصانع يهزها بقوة ، بطريقة فيه ، ثم يحزها إذا أراد لها كعماً أو قاعدة ، ثم يقطعها بالمشاة ويضع قطعة صغيرة من العجينة على طرف الماسورة الثانية (بولينا) بعد تسخينها في الفرن ، وتسمى (تلبسه) زحاج ثم يعصها في قطعة طين أو قشرة تراب محصورة وذلك لعمل حاحز أو طقة فاصلة بين (الحديدية) الماسورة والرحاج الذى ما زال عجينة ثم يقوم بعمل أدن لاية أو ثعنان يدور حولها ، أو مصب في حالة الإبريق وفقاً للمطلوب ثم يشكلها بالمشاة التي في يده ويساعده على ذلك مربع الحديد المطلوب على فحده اليمين ، حيث تكون درجة حرارة الماسورة مرتفعة . ويضع الصانع الأنية بعد تشكيلها في فتحة الفرن الخاصة بالأواشى ، وفي درجة الحرارة المناسبة لها بحمة شديدة وبحذر حتى يتجمع إنتاج اليوم كله في هذه الفتحة وتترك ، ويظهر الفرن حتى يبرد تماماً ثم يبدأ الصانع في أخذ هذه المقننات بحذر شديد حتى لا تتكسر ، ويكون هذا هو إنتاج يوم عمل شاق

إن عمل القطعة الواحدة يستغرق من خمس إلى عشر دقائق تقريباً وفقاً لحجمها وشكلها ووفقاً لرحاج الصانع ، ولكن القطعة الصغيرة تحتاج لمهارة ودقة في الصنع وهو يقوم بعمل مشكاوات للإضاءة في الحوامع وفارات للزينة وأنيات لوضع المشروبات . وهناك أنية زجاجية صغيرة على شكل بيضاوى تسمى (رصلة) ، وهي لدرة الحسد ، وتعلق على الحدران بواسطة حلقة من الرحاج أيضاً ، وهي معروفة منذ زمن الفراعنة . وما زالت مستخدمة حتى الآن مع إضافة ودع وحليات من الخزف عليها . وأغلب المشترين لها من أهل السودان . كما تستخدمها الفادق الكيرة الآن في تزيين شجرة عيد الميلاد في احتفال رأس السنة الميلادية

تنظيف الفرن

ينظف الفرن بواسطة حديدة تسمى (كزلك) ، طولها حوالي ١٥٠ سم إلى ٢٠٠ سم لأخذ البقية المتبقية من العجينة وهي على شكل كتل صغيرة يستخدمها بعض المقاولين في تحميل المباني أو تستخدم في عمل بعض الخزف والزراير وغيرها كالبلى الذى يلعب به الأطفال وكذلك يأخذ العجينة المتبقية تجار من نجع يسمى (نجع طارق) بالقرب من مدينة الأقصر ، ثم يطحنونها ويصنعون منها أفرطاً وجعارين للزينة يبيعونها هالك .

وتكون درجة حرارة الفرن أثناء الصهر حوالي ١٢٠٠° م .

ودرجة الحرارة في أثناء التشغيل حوالي ٨٠٠° م

مسميات متداولة في هذه الصناعة :

- فارة وردة واحدة .

المواد والخامات المستخدمة في الصناعة

المادة الرئيسية هي :

- الرحاج الكسر الأبيض ويمكن الحصول عليه بالشراء من تجار مخصوصين .
- أكاسيد معادن مختلفة ، تنتج الصبغات الملونة بعد صهرها في الفرن في مكان مخصص يسمى (الطاجن) .

فمثلاً :

- أكاسيد المنجنيز لتحضير اللون النبيذى ودرجاته .
- أكاسيد الكوبلت لتحضير اللون الكحلى ودرجاته .
- ساقط النحاس ويسمى (توبانا) لتحضير اللون الأزرق ودرجاته .
- أكاسيد الحديد والنحاس لتحضير اللون الأخضر ودرجاته .
- الكوبلت والحديد لتحضير اللون البرونزى .
- مع إضافة ملح الطعام بمقادير ونسب معينة في جميع الحالات .

وهذه طريقة تجهيز صبغة اللون الأزرق

يحضر ساقط النحاس وهو من النحاس الخام بعد صهره فيلقى في أحواض بها مياه مخصوصة لهذا الغرض ويترك مدة معينة فتكون قشرة رقيقة جداً تسمى (توبانا) وهي تشبه قشرة الثوم في رقتها ، ثم تؤخذ هذه القشور وتجمع في صفائح - حيث يشتريها صانع الرحاج من تجار

طريقة بناء الفرن والمواد المستخدمة فيه

يتم بناء الفرن بطريقة بدائية ، حيث يبنى صانع الرحاج نفسه من طوب حرارى وطوب بلدى وطية أسوانى (أى من أسوان) وطية شابة ناعمة الرمل ويعمل به فتحات كثيرة ومختلفة الأحجام من الأمام ومن الجانب فعضها متع والمض الآخر ضيق . أما الفتحات المتبعة فهي مخصصة لوضع الرحاج الكسر الأبيض ، حيث يتم صهره فيها ، ويسمى (الطاجن) والفتحات الضيقة الأخرى توضع فيها الصبغات اللازمة للتلوين المتحجرات ، وتوجد فتحة أسفل الفرن يوضع بها قطع صغيرة من الخشب وتشارته وهي المستخدمة في الحرق لتسخيل الفرن وتؤدي إلى تصاعد دخان كثيف جداً لونه أسود داكن يستنشق العمال ، على نحو يعرضهم للإصابة بأمراض كثيرة فضلاً عن أن رائحته غير متحبة

وقد طور الصانع هذا الفرن البدائى الذى توارثه عن آباءه وأجداده فأصبح الآن بدار بمحرك كهربائى بدلاً من حرق قطع الخشب ، وبذلك تخلص من الدخان الكثيف الذى كان يستنشق مضطراً .

الأدوات المستخدمة في الصناعة :

- ماسورة طولها ١٠٠ سم تسمى (بولينا) مسدودة الطرفين
- ماسورة حديد مفتوحة الطرفين وقطرها ٣ رسم .
- قطعة مربعة من الحديد تسمى (حديدة) توضع على فخذ الصانع الجالس أمام الفرن
- مائة وهي تشبه المنقاش لتشكيل الأنية .

عروسة المولد

بقلم : زينب حجازي

وكذلك ورث أقباط مصر الكثير من عادات أجدادهم الفراء فوجدت عرائس من العاج والعظم في عصرهم وقد اكتشف بعض في منطقة « أومينا » قرب بحيرة مربوط .

وهكذا نجد أن عروسة المولد قد استلهمت من حذور مصر قديمة ولكن في طراز وشكل في مميز ، كما أنها تميزت بحامات الفريدة وهي السكر المعقود

وحينما جاء الفاطميون إلى مصر عملوا على إحياء الاحتفالات بالأعياد والموالد ليستميلوا قلوب المصريين إليهم . وكان المولد النبوي الشريف من أهم المناسبات الدينية وكان الاحتفال به في عهدهم رائد وعظيما . . . ونعم فيه للمناس الخيرات وتبذل العطايا والمنح .

فقد كانت تقام الأسطة الزاخرة بألوان الطعام الفاخر والحلوى التي على شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه حيث كان هناك الكثير من مطابخ السكر والعمل في جميع أنحاء مصر وكان هناك سوق خاص لبيع حلوى وتمائيل السكر تسمى سوق الحلوانيين ، وكانت تلك المآذج تعلق بخيوط على الحوائط وتسمى بالعلاليق

وكان أهم مصنع لصناعة تمائيل وحلوى السكر في العصر الفاطمي هو « دار العطرة » الذي بناه العزيز بالله وكان يعمل به مالا يقل عن مائة عامل من الحلوانيين . (ويذكر القلقشندي أن الحلوى التي كانت تصنع في دار العطرة في مناسبة المولد النبوي الشريف تستهلك ما يزيد عن ٢٠ قطارا من السكر الفائق الحلاوة تصنع منه طرائف الأصناف يقوم بعملها صناع فنانون مبتكرون لكثير من الطرائف في أشكال إنسانية أو حيوانية أو طيور وأشجار وفواكه .

(وفي وصف ابن جبير لها أنها جلبت في منصات كالعرائس) ويذكر القلقشندي أن نماذج حلوى السكر كانت ترض وتقدم على ٣٠٠ صينية كبيرة من النحاس . . . وفي ليلة المولد النبوي الشريف تفرق على كبار العاملين بالدولة والدعاة والخطباء وغيرهم من العامة . . . وكان

نعتبر عروسة المولد إحدى مراسم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في مصر وهو من أعظم المناسبات الدينية التي يحتفل بها قوميا وشعبيا . ولقد عرف المصريون الاحتفال بالمواسم والأعياد منذ أقدم العصور ويتضح ذلك من النقوش الموجودة على حدران المعابد والمقابر الفرعونية وكذلك فيما وجد مدونا على أوراق الردي والتي تصور كثيرا من الطقوس والمراسم التي كانت تتم في تلك المناسبات والتي كان يشترك فيها الفرعون والأمراء والكهنة وعامة الشعب

وفي محاولة لمعرفة الحذور التاريخية لعروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر المعقود نجد أن هناك نماذج لكثير من العرائس المصنوعة من حامات أخرى وجدت في مختلف العصور في مصر ، ومن الممكن أن تكون عروسة المولد قد استلهمت منها . . . فالتراث المصري القديم يرحر بالعديد من العرائس والدمى أنثوية المظهر وكانت تعمل ليلعب وتسلل بها الأطفال وعروسة المولد تؤدي نفس الغرض ، ولكن عرائس مصر القديمة صنعت من العاج أو العظم أو الخار أو الطين وتصنع عروسة المولد من السكر المعقود بطريقة الصب في القوالب ، وكذلك نجد أن فكرة القوالب كانت موجودة عند قدماء المصريين لصنع التماثيل . وإذا نظرنا إلى القالب الذي نصب فيه عروسة المولد وحدها يتكون من حرايين قريبي الشبه بالنابوت الفرعوني وعطائه كما أن طرازها المسمى يشير إلى الواحة الأمامية مثل التماثيل الفرعونية



الشعبي معرا بها عما يدور حوله من أحداث سواء دينية أو سياسية أو اجتماعية ففي حالة السلم نجد نماذج تمثل المساحد والمحمل وهو يمثل الحمل يحمل كسوة الكعبة المشرفة التي كانت تهدبها لها مصر كل عام وكذلك نماذج تمثل الحصان بركه الفائت أو الرعيم ، والسفينة ونماذج لحيوانات وطيور يحبها الأطفال وفي حالة الحرب يقوم بعمل نماذج لدفع ودبابة وصاروخ وغيرها

وعالما تقدم عروسة المولد إلى البيات وباقي المآذج يفضلها الأساء الذكور ونعم الفرحة الجميع . ويبدأ العمل في مصانع عرائس وحلوى المولد للإنتاج الحاصل بالمولد النبوي الشريف بعد عاشوراء مباشرة أي بعد اليوم العاشر من شهر محرم وفي الصف الأخير من شهر صفر تبدأ المحال في عمل نصات وشوادير من الحيام المزخرفة بالوحدات الإسلامية بديعة الألوان ، لتعرض بها عرائس المولد والمآذج الأخرى وحلوى المولد من أقراص السمسم والحمص والفول السوداني أو حلوى الملقن وجوز الهند وغيرها من الحلوى غالية الثمن من الحوز واللوز والمنق

وتعرض هذه الأشياء على أرفف وداحل « فتارين » زجاجية في عرض يدعي تيدوفيه عرائس المولد متلاثة براقعة في ألوان جميلة وسط غيرها من المآذج المزخرفة بألوان جذابة جميلة وتصاميم النصب والشوادير ليلا باللمبات الكهربائية الملونة ويستمر هذا العرض الحذاب لعرائس وحلوى المولد حتى اليوم الثاني عشر من ربيع الأول وهو يوم الذكرى العطرة لمولد الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه .

وتتم عملية صناعة عروسة المولد في عدة مراحل ويخصص مجموعة من العمال لإنجاز كل مرحلة من مراحل العمل وهناك بعض المراحل يمكن أن يقوم بالعمل فيها الإناث وخاصة مرحلة تزيين عروسة المولد وتعرف بعملية الزواق . وتتلخص مراحل صناعة عروسة المولد فيما يلي :

مرحلة عمل القوالب الخشبية :

تتم هذه المرحلة في ورش صغيرة قريبة من مصانع عروسة المولد ويعمل بهذه الورش حرفيون متخصصون في حفر هذه القوالب المصنوعة من الخشب ، ويتم حفر القالب حسب الأوزان التي يطلبها صاحب مصنع العرائس ، فالعرائس تباع حسب وزنها من السكر ، والحفارة له من الخبرة والمهارة بحيث يحضر القالب ، ليصب فيه السكر المعقود وتتبع عروسة بالوزن المطلوب . . . فيقوم أولا بتقطيع الأخشاب على شكل متوازي مستطيلات حسب حجم العروسة ثم يشق القالب نصفين طوليين متساويين ، يرسم على أحدهما شكل يمثل الصف

الحليفة يجلس في مطرة وكانت له مطلة يجلس بها يوم المولد حيث كانت تؤدي بعض المراسم . ويذكر الدكتور عبد العلي الشال أنه كان هناك تأسق وتلازم بين مطلة الخليفة والرى الذي يرتديه . كما أن هناك نوافعا واتسجاما بين مروحة ومطلة عروسة المولد وملاسها ، فمطلة الخليفة تظهر أبهته وعلامة ملكه وعكسها الصان الشعبي على حلوة ومطلة عروسة المولد على شكل مراوح تشبهها ونمسا بالحليفة

وكما أن نواح الخليفة كان مرصعا بالحويرة النينة التي لا تغدر بشن وحولها مادونها من الحواهر وهي داخل هلال من الباقوت الأحمر نجد أن هذا الهلال يذكرنا بالرحارف الهلالية في عروسة المولد

كذلك نجد أن الحكام في العصر الفاطمي بالغوا في مظاهر الترف والأبهة فملكت حرائش البلاط بالملابس الفاخرة الخاصة والرسمة وبآلاف من الكتب والتحف والنماذج التي تمثل في شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه ، والتي كانت تصنع من المعادن النفيسة ، وترصع بالحواهر والأحجار الكريمة كما احتوت قصور الفاطميين على كثير من الطرائف والفائس التي تهر العيون والعقول

واهتم الحكام الفاطميون بتشجيع الفنانين على الاستلهام ثم الإبداع والابتكار وكانوا يمنحونهم العطايا مما كان له أكبر الأثر على الفنان الشعبي فانعكس على أعماله وما يراه من طرائف وتحف في بلاطهم فكان أن أبدع تلك التحف من نماذج الحلوى وعلى رأسها عروسة المولد التي جعلها براقعة متلاثة بالألوان والزينات

وقد لوحظ أن معظم المؤرخين لم يذكروا أن عروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر قد وجدت في أي عهد غير عهد الفاطميين فعروسة المولد بشكلها هذا ترجع إلى العصر الفاطمي بمصر

وحاليا يوجد العديد من المصانع التي تقوم بعمل عروسة المولد والنماذج الأخرى كالحصان والجمل والباخرة والمسجد وغيرها وتكثر هذه المصانع في حي الحمالية ، وكذلك حي باب الحرويين بالحارات بمنطقة الأزبكية حيث كان يحتفل بالمولد النبوي الشريف فقد ذكر (إدوارد لين) في كتابه « المصريون المحدثون » : أنه كان يتم الاحتفال بالمولد النبوي على ضفاف بركة الأزبكية ثم بعد جفافها أصبح الاحتفال يتم في هذا الميدان الفسيح مكان البركة

ويقوم بالعمل في مصانع عرائس المولد وحلواه عمال دائمون وعمال موسميون فالعمال الدائمون يؤدون أعمالهم طوال العام حيث تقام الموالد والاحتفالات لال البيت والأولياء ولكن الإنتاج يكون بكميات محدودة حيث تباع العرائس والحلوى في المنطقة التي يقام بها الاحتفال بالمولد بالقرب من ضريح أو مسجد المحتفل به ، ولكن العمال الموسمين يستعان بهم في صنع العرائس والحلوى بمناسبة المولد النبوي الشريف حيث يحتفل به في جميع أنحاء مصر ويشهد الطلب على شراء عرائس المولد والنماذج الأخرى التي يبدعها الفنان



[عروسة المولد إحدى المعالم الرئيسية في الموالد والأعياد الدينية ينتهز على اقتنائها الأطفال ، كما أوحى للملابس الشكيلية اندماج لوحات من التصوير الربوي

الأماني للعروسة وعلى الآخر الصف الحلقى لها وبحيث يكون الرسم في منتصف القالب ، وبحيث يطبق الرسمان على بعضهما تماما مع ترك إطار حارص عريض حول الرسم

ثم يقوم الحفار بحفر حراى القالب في عكس اتجاه الشكل الأصلي فيعطى الصورة السلبية للعروسة فالأحراء البارزة في جسم العروسة تكون غائرة في القالب والعكس وكذلك الحرة الأيسر في العروسة يكون الأيسر في القالب بجميع تفاصيله ويوضح في ذلك شكل الشعر والعيون والقم وكذلك بعض التفاصيل والرحايف بمسنان العروسة ويلاحظ تفرع الجزء السفلى من القالب والذي يمثل حويلة العروسة ، ولا يترك من الإطار حيث يتم سكب السكر المعقود بداخل القالب من هذا الجزء وكذلك لكي يسهل برع عروسة الحلوى من داخل القالب بعد صبها ويحمد السكر من هذا الموضع ويلاحظ أيضا عمل قالب حاص بالأيدى الزائدة التي تترك للعروسة علاوة على يديها الموضوعتين في خصرها ، ويحفر القالب بحيث يتسع يدا يمين وأخرى يسرى بعد صب السكر المعقود بها ، كذلك يقوم الحفار بعمل القوالب الخاصة بباقي نماذج حلوى السكر المعقود بكل دقة ومهارة ، ثم يتم نقل القوالب إلى مصنع الحلوى مع الحرص على وضع شطرى كل قالب مع بعضهما وبحيث لا تختلط أحراء القوالب مع بعضها

مرحلة ربط القوالب ونقعها في الماء

وهذه المرحلة هي أولى المراحل التي تتم داخل مصنع عرائس الحلوى حيث يتم ربط حراى القالب الخشبي ربطا محكما بواسطة حبال من الكتان ثم تغمر في الماء وكان يستخدم في ذلك أوعية معدنية تسمى بسنلة ، تملأ بالماء وتقع بها القوالب بواسطة عامل يسمى بستلجى . أما الآن فتستخدم أحواض تبنى من قوالب الطوب المحروق ثم تبطن من الداخل والخارج بالقيشاني ويشت في الحدار أعلاها أرفف خشبية ترص عليها القوالب بعد نقعها لتصفية الماء الرائد .

وتقع القوالب لكي يتخلل الماء جميع مسامها وحتى لا يلتصق بها السكر المعقود ولكي تنخفض درجة حرارة القالب فتساعد على سرعة تجمد السكر .

وبعد عملية النقع يقوم البستلجى بنقل القوالب ورصها فوق مصدرة كبيرة قرصتها مغطاة بلوح من معدن الزنك ، ولذلك تسمى هذه المصدرة بالزنك وترص القوالب بحيث يكون طرفها المفتوح المفرغ لأعلى .

مرحلة عقد السكر :

وفي هذه المرحلة يقوم أحد العمال بوضع مقدار معين من السكر في إناء نحاسي كبير له مقبض خشبي مثبت به في وضع رأسى ، ويسمى هذا الإناء (توري) ويوضع على السكر مقدار معين من الماء يناسب مع كمية السكر ويوضع الإناء على الموقد وفي بعض المصانع تستخدم مواقد الكيروسين ، والبعض يزود تلك المواقد بموتورات كهربائية لتزيد من ضغط الوقود فتزيد شدة اللهب والعصر يستدل الكيروسين بغاز البوتاجاز وذلك لكي يتم عقد السكر بسرعة . وبعد عند السكر تضاف إليه قطعة من الخميرة تناسب كمية السكر المعقود



[مرحلة احراج العروسة من القالب العروسة من سوهاج حيث يكون السكر باللون الأحمر

وتصنع هذه الخميرة من كمية من السكر المعقود يضاف إليها ملح الليمون أو عرق حلاوة وتصرب جيدا حتى يصبح لونها أبيض وعليلة القوام . وتقطع قطعاً صغيرة حسب مقدار السكر المعقود في (التوري) وتقلب معه جيدا وهو على النار مع التقليب المستمر ، حتى يصبح لون السكر باضع البياض وعليط القوام . مع ملاحظة انه يتم عقد السكر في عدد من الأواني (التوري) على عدة مواقد حسب إمكانيات المصنع وحجم إنتاجه من العرائس والمادح

تستخدم يد خشبية لتقليب السكر عند عقده والعصر يستخدم لها عصا لها طرف عريض مسطح ويطلقون عليها رجل المعريت وهناك أسطورة تحكى أن من كان يقوم بعمل الحلوى في مصر شبح يسمى الشبح الحلواني وكان يستخدم أحد الحان في ذلك . وفي يوم إدعى هذا الحن المرض وعندما سأل عليه الشيخ أحمرته أمه أنه قد مات فقال لها سأحده رحله لأقل بها السكر ، وأخذ رحله ومن يومها يستخدم هذا الشكل من العصي في عمل الحلوى

مرحلة صب السكر المعقود بالقوالب

ينقل وعاء السكر المعقود (التوري) إلى المصدرة (الزنك) .



[هكذا ترص القوالب ويصب فيها السكر المعقود ويترك لمدة دقائق حتى يتجمد السكر]

المرصوص عليها القوالب المربوطة بعد نقعها ويقوم عامل يصب السكر داخل القوالب ويترك فترة تصل إلى عشر دقائق في فصل الصيف ، حتى يتجمد السكر في الأجزاء المحيطة بجدار القالب من الداخل ثم يفرغ السكر الزائد من القوالب والذي لم يتجمد داخل الثوري مرة أخرى ويعاد عقده مرة أخرى وتكرر عملية الصب في قوالب أخرى .

مرحلة فك القالب لإخراج العروسة

يقوم أحد العمال بفك القوالب وإخراج عروسة الحلوى منها بحرص شديد وترص العرائس المصوبة على ألواح خشبية لها حافة مرتفعة قليلا تسمى (طوايل) ومفردها (طاولة) ويقوم عاملان برفع الطاولة وعليها العرائس وينقلونها إلى القسم الخاص بالزواق .

كما يقوم عامل يربط أجزاء القوالب مع بعضها مرة أخرى بحبال الكتان وينقلها إلى الأحواض ، لتقع بالماء مرة أخرى قبل الاستعمال .

مرحلة تزيين عروسة المولد (مرحلة الزواق) :

تختلف مسميات عروسة المولد تبعا لطريقة تزيينها فهناك العروسة البلدية والعروسة الإفرنجية وعروسة الديسكو وعروسة النفقة .

فالعروسة البلدية يتم عمل فستانها ومراوحها من ورق قرزاز يسمى برجامين . والعروسة الإفرنجية يستخدم ورق الكوريشة ، وعروسة الديسكو تستخدم الأقمشة المفضضة والمذهبة مثل التي ترتديها الفتيات في حفلات الديسكو . وعروسة النفقة هي ما يقدمها العريس لخاطبتة هدية في المولد الشريف وتتميز بكبر حجمها وكثرة زيتها .

وفيما يلي وصف لخطوات زواق عروسة المولد :

تمر عملية زواق عروسة المولد بعدة مراحل لكل منها عامل ، ويتنق العمل في هذه المراحل الساء والفتيات حيث إن هناك كثيرا من الأسر تخصصت في زواق عروسة المولد وقد ابتكروا الكثير في عملية الزواق سواء من الناحية الفنية أو في اختيار خامات التزيين وخطوات التزيين هي :

تركيب الجيوبنة

والجيوبنة هي البطانة الداخلية لجونلة فستان العروسة حيث يمكن أن تكون الجونلة من عدة طبقات ويمكن أن تكون هذه الطريقة مستلهمة مما كان يلبسه الساء في العصر الفاطمي حيث كن يستخدمن أكثر من جونلة فوق بعضها . . وتصنع الجيوبنة من ورق الحرائد الأبيض غير المطبوع وتثبت حول وسط العروسة بعد كشكشها حولها بواسطة الخيط .

تركيب الفستان :

يتكون فستان العروسة من جونلة وصدر وظهر وأكمام فقصر الجونلة من طبقة واحدة أو من عدة طبقات متدرجة الأطوال وأحيانا تكون أطرافها على شكل زجاج وتكون بلون واحد أو مختلفة الألوان وتكشكش عند الوسط وتثبت حولها بواسطة الخيط فتبدو الجونلة وكأنها مكونة من عدة كرايش كثيرة الاتساع فتحدد بذلك معالم خصر العروسة ثم يركب صدر وظهر الفستان ويثبت بالخيط أيضا حول الوسط ثم تثبت الأكمام حول الأذرع الحقيقية من الكتف بواسطة سلك ويريم السلك ويشي إلى الخارج على شكل علاقة لتثبت بها الأيدي الزائدة التي تبدو بعد تركيبها في السلك كأن العروسة ترفع يديها للدعاء .

الماكياج :

يستخدم للماكياج الصبغات الصحية التي يسمح باستعمالها في تلوين المواد الغذائية ، هذا بالنسبة للعرائس التي تزوق بالمصنع أما العرائس التي تقوم بعض الأسر بتزيينها بالمنازل وعرضها بعد ذلك للبيع فتستخدم أدوات الماكياج الحقيقية بجانب تلك الصبغات فيتم تخطيط العيون والحواجب باللون الأسود كما تلون الخدود والشفاه باللون الأحمر ويصنع الشعر باللون الأسود أو يبلصق فوق الحزة الذي يمثل الشعر تاج من الورق المقضض أو المذهب أو توضع باروكة من الخيوط السوداء أو من شعر الأغنام بعد غسلها وتعقيمها وتلصق بالشا المطبوع ، ثم تلون أظافر الأيدي الزائدة باللون الأحمر .

تركيب المراوح والورود :

ولتزيين عروسة المولد بالمازوح والورود يتطلب ذلك وجود بعض الخامات التي تساعد في هذه العملية :

- تجهيز المواد من جريد النخيل وتشقق طوليا حسب الارتفاع الذي ستكون عليه زينة العروسة وتكسى بعد ذلك بالورق الملون .
- عمل مراوح من ورق البرجامين أو الكوريشة الملونة مع تزيين

محيطها الخارجي بإطار من الورق اللامع وتكون المراوح بمقاسات تناسب مع حجم العروسة .

— تجهيز حل طويل من السلك يمتاز بالعرونة (لفة سلك) حيث يسهل تثبيت وربط ورود مصبوعة من الورق الملون على امتداد هذا الحل دون تقطيعه ويبراعى عند تثبيت كل وردة أن تترك مسافة صغيرة بينها وبين التي تليها وعند الاستخدام يؤخذ الطول والعدد المطلوب من هذه الورد المنيبة بلفة السلك وذلك بقصه حيث إن عروسة النفقة مثلا تحتاج إلى عدد كبير جدا من هذه الورد .

وبعد تجهيز هذه المستلزمات يبدأ تزيين العروسة بها بحيث تثبت جريدة النخل رأسيا فوق رأس العروسة وتربط بالسلك من حول وقتها ومن وسطها ثم تثبت جريدة أو أكثر بطريقة أفقية مع الحريدة الرأسية بحيث تكون هناك واحدة بخذاء الكتفين وأخرى عند الوسط ، وإذا

[فانة شمية تقوم بتركيب الأوراق الملونة وتركيب الفستان الذي يتكون من ص و جيوبنة وأكمام]





[هكذا تبدو العرائس بأشكالها بعد تركيب الورود الملونة والأوراق اللامعة]

كانت العروسة كبيرة الحجم تزود بعدد آخر من الجريد في الوضع الأفقي في مناطق مختلفة . وإذا كانت العروسة صغيرة تثبت عليها مروحة من الورق الملون وذلك في الجريدة الرأسية فقط وعند ذلك لا يستخدم الجريد الأفقي ، وإذا كانت أكبر تثبت مروحة كبيرة فوق الرأس ومروحتان حول الأكتاف في الجريدة الأفقية وكلما زاد حجم العروسة زاد عدد المراوح التي تحيط برأسها وتثبت واردة ملونة في كل يد من يديها الرائدة بواسطة السلك وفي العرائس الإفريقية بكثرة استخدام الورود من المراوح وحول العروسة . . وحاليا تزين بعض العرائس بوضع طرحة تشبه طرحة العروسة مصنوعة من ورق الكوريشة المكون من عدة كرايش مع وضع تاج من الورق المفصص أو المذهب على الرأس

لما عروسة النفقة فنصب لها عرائس كبيرة الحجم وتزين بلف

هالات متصلة من الورود حولها وتغطي الورود من الخلف بمراوح كبيرة من ورق الكوريشة حتى أن العروسة وزيتها قد تصل إلى ارتفاع أكثر من متر ونصف وتكون أشبه بالعروسة داخل الكوشة عند الزفاف .

ومعنى كلمة نفقة هو ما ينفقه العريس على خطيبته قبل الزفاف وهي في بيت أبيها . . وفي مناسبة المولد النوى الشريف يقدم العريس عروسة النفقة ومعها كمية من الحلوى الخاصة بتلك المناسبة ، ويذكر الدكتور عبد الغنى الشال أن العريس كان في الماضي يحضر عروسة الحلوى مزينة أحسن زينة ومعها رؤوس من السكر وبعض الحلوى وتوضع في سلة مستديرة تتوسطها العروسة وحولها الحلوى وتحمل إلى بيت العروسة . . ويقوم أهل العروسة بوضعها في مكان مرتفع حتى تكون بأمان من الكسر حيث تشاء الأسرة إذا كسرت عروسة النفقة وإذا حدث ذلك يقومون بشراء عروسة أخرى دون علم العريس بذلك ،

وترف عروسة النفقة ضمن جهاز العروسة إلى بيت الزوجية . ويشير د . عبد الغنى الشال إلى أن وضع عروسة المولد في أعلى مكان يمرل العروسة يعني سيطرتها التامة على المكان ولتركيز الطر عليها وتلقى عروسة النفقة الطرة الأولى القوية الشريفة وبذلك يأمن على الحجار وتنتعدهم وعن العرويس الطرات الشريفة من أعين الحاسدين

مكملات الزينة

وتستكمل زينة عروسة المولد بوضع الناح والقلاية والقرط التي غالبا ما يستخدم فيها شكل الهلال وتضع من الورق المفصص أو المذهب أو ينفص ورق أبيض ويلصق عليه البرونز الذهبي والمضي وتثبت هذه الأشياء على رأس ورقة العروسة بواسطة الشا المطوخ كما يصنع من هذه الأشياء اللامعة وحدات على شكل بحوم ودوائر وأعلام وتزين بها فستان العروسة وما يحيطه من ريات

وفي عروسة الديسكو حيث يصنع فستانها من الأقمشة اللامعة لا يستخدم معها المراوح والورود الورقية بل توضع على رأسها باروكة من الشعر وتغطي بشبكة من الخيوط المذهبة أو المفصصة مثل لون الفستان

وحاليا تزود المراوح والورود التي تزين العروسة بلمبات كهربائية صغيرة ملونة فتبدو العروسة وسط زيتها وألوانها وكأنها محاطة بحوم متلألئة براقه .

النماذج المبتكرة من عروسة الحلوى

يتم عمل نماذج متكررة لعروسة الحلوى وذلك بتغيير شكل ملابسها واكسسواراتها فبعض النماذج تمثل المادون وتكون الملابس من الورق الملون على شكل جبة وقفطان وعلى الرأس عمامة ويوضع تحت إبطه دفتر

ونموذج يمثل الفرجى حيث يصنع الوجه باللون الأسود وهناك نماذج تلبس فيها العروسة الملاءة اللف أو زى الفلاحة المصرية وغيرها مما يبدعه الفنان الشامي صانع عرائس المولد متأثراً بما حوله محاولاً التعبير عنه في نماذجه المختلفة .

زوايا النماذج الأخرى لحلوى المولد

وتتم زخرفة النماذج الأخرى مثل المسجد والسفينة والحصان والحمل وغيرها بواسطة الأوراق الملونة اللامعة والمدعمة والمفصصة وكذلك تستخدم الأعلام والورود الورقية كما تستخدم حلوى السكر الملون .

تجهيز السكر الملون :

يتم عمل كمية من السكر المعقود بحيث يكون على درجة من اللبونة بعد تبريده وتقسم هذه الكمية في أوان من الفخار المطلي (ماحور صغير) ثم يضاف لكل وعاء لون من الصبغات التي تستخدم في عمل الحلوى وتقلب جيدا ومن الألوان المفصلة الأحمر والأصفر

والأحمر

ويقوم العامل بتحضير عدد من القراطيس الورقية (ورق زبدة عبر ماذ) ونملا هذه القراطيس كل منها بلون من الحلوى ثم يعلق القراطيس ويقص حره صغير من طرفه المدبب عند الاستعمال

الأوراق اللامعة

يقوم عامل بقص شرائط طويلة من الورق اللامع الملون يقوم بتعلقها بحانه وحاليا توحد هذه الشرائط على شكل بكرات حاهرة ويعلقها بحيث يسهل عليه جذب الشريط وقطع الحزه المطلوب سهوله وسرعة ويقوم بعمل المادة اللاصقة من الشا المطوخ

تجهيز الورود والأعلام

تحضر مجموعة من الأعلام يثبت كل منها في سلك مغلف بالورق الملون كما تحضر مجموعة من الورود الورقية الملونة وتثبت كل منها في سلك مثل الأعلام أو تثبت في حل سلك طويل كما في عروسة المولد

طريقة زوايا النماذج

يقوم العامل بلصق الشرائط الورقية الملونة على النموذج من جهة واحدة أو من الجهتين وفي هذه الحالة يكون أغلى ثما ثم يقوم بعد ذلك بعمل زخارف حلوى السكر بواسطة الضغط على القراطيس فيخرج منه السكر الملون ويترسم به خطوطا منحنية وخطوطا دائرية وخطوطا متداخلة مستعملا الألوان المختلفة في سرعة ودقة فائقة ، فتظهر زخارف حلوى السكر الملونة فوق الأوراق اللامعة الراقية في شكل جميل وبديع ، ثم تعلق الورود الورقية الملونة وترتبط بواسطة السلك هي والأعلام الخضراء التي يتوسطها الهلال الأبيض والحوم وهو علم مصر القديم الذي مازال راسحا في وجدان الفنان الشامي المصري

وبعد زوايا عرائس المولد ونماذج الحلوى الأخرى يحرص كل نوع منها على طولات خشية وتنقل بواسطة السبارات إلى مناطق بيعها



الحلى الشعبية فى مصر

بقلم : سامية قطبى

الحلى الشعبية فى مصر :

تعد حضارة مصر القديمة أول وأعظم حضارة إنسانية عرفها التاريخ وكل قطعة حلى لها دلالات وأصول ترجع إلى الحقب التاريخية ، لها بقايا حتى الوقت الحاضر تؤكد تواصل مقومات الشخصية المصرية .

وعرف قدماء المصريين التجميل وكان فى البداية متواضعا ثم تطور مع توالى التاريخ . وجاء فى الموسوعة البريطانية (فى عصر مبكر) جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية ؛ لاعتقادهم بأن المعادن تحمل فى طبيعتها قوى سحرية ، ونجد أن الحلى أهم جزء فى ملابس الرجال والنساء على السواء .

وقد اعتقد الإنسان المصرى القديم فى الأحجار الكريمة ، وكانوا يضعون الحجر الأخضر فى أفواه الموتى ؛ لأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجدها . كما استخدم الإنسان المصرى التماثيل التى تحمل ما يعتقد الإنسان الشعبى من صفات سحرية وما تحقق له من حماية وما تجلبه له من نفع .

الدولة القديمة حوالى ٢٩٨٠ - ٢٤٧٥ ق م

كانت العقود تصنع من الخرز وتزود بتماثيل يتحلى بها الرجال والنساء مثل القلائد العريضة مكونة من عدة صفوف ، ووجد فى مقبرة الملكة حتب حرس والدة الملك خوفو الأساور مصنوعة من الفضة محلاة برسم على شكل ذباب ومرصعة بالفيروز واللازورد وتعد من الفرائس التى يفخر بها أى فنان فى مصر ، كما وجدت ضمن الآثار حلى من الذهب والعقيق والفيروز تتميز بدقة الصنعة ولم يكن هذا قاصرا على الملوك وأفراد أسرهم بل استخدمها أفراد الشعب مع استبدال الذهب بمعادن مثل النحاس - أو البرونز المكسوة بطبقة من الذهب ، لاعتقادهم أن الذهب له قوى سحرية وتضفى على لابسها صفة الخلود والبقاء ، لأنه لا يتأثر بعوامل الزمن .

جاء فى مقال بدائرة معارف العلوم الاجتماعية لروث بنزل Ruth Bunzel أن التجميل فى التاريخ الإنسانى ظهر خلال العهد البلوتانيك الفخارى ووجدت نماذج لدى شعوب جزر أندامان Andaman وفيجى ، تدل على أن تجميل الجسم له عدة درجات .

تجميل تشوهات الجسم مثل إصلاح عيوب الرأس والأرجل وإصلاح الأسنان وحماية الوسط وهذا يتطلب استخدام الوشم والرسم على الجسد .



استخدام نماذج للحلى على الجسم وارتداء ملابس موشاة بالجواهر واستخدام عقود لها أشكال متعددة وحلية للأنف وحلقات مثل السداة للشفاة وغوايش وأساور للأذرع وخلاخيل ، والتجميل بالملابس الاحتفالية باستخدام أغشية الرأس والأقنعة والحلى المتنوعة .

ويرجع وستر مارك Wester Mark سبب التجميل بالحلى والملابس كوسيلة لجذب الجنس الآخر ، لأنها تلفت النظر إلى الجسم البشرى ويؤكد كارستن Karsten وفريزر Frazer أن جميع فنون تجميل الجسم البشرى يعتمد على السحر لإبعاد الروح الشريرة ويلاحظ تأثير السحر على أشكال الحلى بصورة كبيرة الانتشار استخدام الأحجية والرموز الوقائية وتستخدم الحلى لدى معظم الشعوب للتعريف بالوضع الاجتماعى والقبيلة والانتماء والرتبة والعمل والإنجازات والجنس والاتجاهات الحالية هى دراسة كل تزيين مميز وعلاقته بالمادة التى صنع منها وطريقة الصنع وخلفيته الثقافية والتاريخية .



الدولة الوسطى (٢١٦٠ - ١٧٨٨ ق م)

كانت الحلى المصنوعة من الحرز والقشترى هي الشائعة بين الشعب ويغلب عليها اللون الأزرق والأحمر وتشكل على هيئة صفوف أو أصداف أو حبات حرز وأشكال متعددة أحيانا تمثل أحرار من جسم الإنسان وبعض أنواع الحيوان والطيور والنبات ووصل عددها إلى حوالي مائتين وخمسين وحدة وكانت تستخدم كدلائل وتوضع مع الخرزات العادية في المقود ، وكل نموذج أو وحدة زخرفية تستخدم في تكوين هذه الحلى كانت ترمز إلى معنى خاص ومن هذه الصالح المعنفة المحرر وكان يرمز إلى معنى معى الموتى والصفر ذو الرأس الشرى الذى كان يمثل وحدة الحد والمسى والروح والقلب وكانت التمام الموصوعة في الحلى تحبل ما يعتقد فيها الإنسان الشعى في مصر القديمة من حماية أو نفع وحير وكاد رسم اليد أو العين يستخدم لصنع الحد وإبعاد الشر وحلب الخير والسعادة .

وفي هذه الحقبة تميز الصانع المصرى بالدقة الفنية وجمال التشكيل وكان يستمد العناصر الزخرفية من الطبيعة مثل نبات الردى والحبل وزهرة اللوتس وغيرها ووجدت آثار في منطقة دهشور للأميرة حفوت (الأسرة ١٢) تمر عن مدى دقة الصاغة واستخدام المصريون حللا معدنية مزوها بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة (المتحف المصرى) كما نهر أسلوب الحيات التى أحدها عنهم الفنيقيون والإغريق

الدولة الحديثة (حوالى ١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق م)

عم الرخاء البلاد وأصبح التزين صفة لعامة الشعب فالرجال بصمون الخواتم والأقراط فى الأذن والفلاتد من الحرز واستخدام الفراعة الذهب بكثرة فى الدولة الحديثة وتميزت صناعته بالفخامة والتوسع خاصة حلى الملوك والملكات وهذا يتحلى فى كنوز توت عنخ آمون فى الأسرة ١٨

بدأ استخدام الفضة فى مجال الاستعمال اليومى لعمل المصاغ ابتداء من الأسرة ١٩ وترجم مرجريت مرى استخدام الفضة فى الحلى الشخصية إلى فقر مصر لأن الذهب كان يستوف فى الضرائب إبان الاحتلال الرومانى كما أن الفضة تتمتع بفوائد سحرية .

الحلى فى العصر البطلمى (حوالى ٣٣٢ إلى سنة ٣٠ ق م)

بعد فتح الإسكندر الأكبر لمصر تقدمت صناعة الحلى وأسهم فى هذا الصياغ المصريون والإغريق وانفس الصياغ الإغريق من الصياغة الوطنية وتعلموا ما لم يكونوا يعلمونه ثم أخذوا بعض الوحدات الزخرفية والأساليب التشكيلية واستطاعوا صنعها بالصيغة الإغريقية .

كذلك انتشرت الأساور التى على شكل ثعبان ويوجد نماذج بالمتحف المصرى لها وما تزال هذه الأساور منتشرة حتى اليوم وقد اهتم الطالمة بالأحجار الكريمة وتم اكتشاف جزيرة الزمرد بالبحر الأحمر

واشتهرت الملكة كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق م) بمجموعاتها وقصرها المصمم بالأحجار الكريمة وازدهر فى الإسكندرية فن القش على الأحجار الكريمة التى كانت تعد أكثر مركز للحواهر والأحجار الكريمة

العصر الرومانى (٣٠ ق م - ٦٤٠ م)

أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى وانتشر استخدام المعادن الرخيصة مثل البرونز والنحاس الأصفر والفضة مع استمرار صناعة الذهب واستخدام العملة الذهبية والفضية فى صناعة الحلى .

وكذلك استخدام الحرز الزجاجى والمصنوع من الخزف والماع بالوان مختلفة وأشكال متعددة كما استخدمت التمام من الفضة والرجاج الأبيض والأزرق ، للحماية من العين والشر وعلقت كدلائل .

العصر البيزنطى والقبطى :

دخلت المسيحية مصر سنة ٦١ ميلادية وابتدأت فى الانتشار بين أفراد الشعب ولاقت معارضة من أباطرة الرومان إلى أن اعترف بها الإمبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية وقد تأثرت الفنون بهذه الديانة ومنها الحلى ، فظهرت رموز الديانة المسيحية التى أهمها الصليب والحيوانات الوديدة والأسماك والحمام والسنات وأوراق الكروم وعنايد العنب ومناظر الرسل والقديسين ويوجد بالمتحف القبطى شكل لقرط على هيئة عنقود عنب ولا يزال هذا الطراز موجودا إلى الآن .

وتحدث بترى عن الأقراط الشعبية القبطية التى تصنع من الفضة على هيئة دوائر متداخلة ، الدائرة الداخلية على شكل صليب ، وتصنع غالبية الحلى من الفضة أو المعدن الرخيص لفقر الشعب فى هذا العهد . واستخدمت التمام على شكل هلال وأضيف الصليب فى وسط الهلال وصنع من البرونز .

الحلى الشعبية قبل الإسلام :

وجدت صلات بين مصر والجزيرة العربية قبل دخول الإسلام عن طريق التجارة فقد وفد إلى صعيد مصر عن طريق البحر الأحمر كثير من التجار العرب وكان الجاهليون يعلقون حللا وجلاجل وكانوا يعتقدون فى الأرواح وأذى العين خاصة بالنسبة للنساء والأطفال ، لأن التميعة تعد نوعا من الزينة ، أما الرجل فهو أقدر على مقاومة العين والجن من الصغار والنساء ، وكان السنيون تجارا مهرة يشترون الأحجار الكريمة من الهند والعقيق من أفريقيا الشرقية ، ويقومون بدور الوسيط بين تجار مصر والهند .

المصاغ فى الإسلام :

أحلز الدين الإسلامى للمرأة التحلى بالذهب والفضة أما بالنسبة للرجل فقد أباح استخدام خاتم من الفضة لا الذهب .

الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت المعون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغبياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا

القاهرة وصناعة الحل

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت جهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التى أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا يشترون الذهب على الناس ويلبسون الزلائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها فى النقود وصاغة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصاغة حتى فاقت القاهرة المعريه بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه

وازدهرت أسواق القاهرة فى عصر المماليك الحرة (١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهدية عن طريق مصر أثر كبير فى رواج تجارة مصر وزيادة ثروتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك الرجبة وفرضت الحمارك والرسوم بين الموانى العربية والمصرية فى البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة ترحيل الفين من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والحوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد فى العيش واقتوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبص الخنجر يوازي مائتى ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والمرض .

وكانت الأسواق فى القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الحواجر حى يصنع الحلى بالطلب كما ذكر إدوارد لين ، إلا أن المقريزى ذكر أن فى زمة كان هالك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفصيات (بحوار الصاغة)

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعى الفضى فكان ينحصر فى عمل الأحجية والأساور والخلاخيل والخواتم ، ويقل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة فى القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالأنفاليم .

حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية فى دمشق ثم بغداد وأصبحت حدودها فشمحت بلادا ذات حضارات عربية مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا يحب فى هذا فقد وجد الذهب والفضة فى خراسان والياقوت فى التركستان والعقيق فى اليمن والبربرجد فى مصر واللؤلؤ فى البحرين والمرحان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة .

وكان الخلفاء فى بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للحواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تتزين بأغطية للرأس محلاة بالحواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الجائز إن العصائب المزخرفة المعلق بها أحجية ذهبية أو فضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدو صياد والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من الفعاش المركب عليه عملات معدنية يسمى سر كرج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس « ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التى احتضنتها الجماهير العريضة وللتفديد منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا » .

المصاغ فى مصر الإسلامية :

ازدهرت فى مصر منذ أيام الفراعة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متفنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية فى عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انغردت بطابعها لإسلامى بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالى فى مصر والدول العربية مثلا فى الحلق المخروطة .

الحلى فى العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل مارر بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حيط - عز دائم .

العصر الأيوبي (١١٧١ - ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة فى هذا العهد تلك التى كانت فى العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التى كانت تقدر بثمانين عاما تقريبا .

العصر المملوكى (١٢٥٠ - ١٥١٧ م) .

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتى » التى تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهى دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الرنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .



كردان ملالات

كردان عش مرم فلاح

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر (اليونى) وله مؤلفات فى السحر بعض الوصفات التى توفى بين المحبين وهى مثلا : من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى حاتم فضة وتختتم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا . . ولهذا نجد أن التعائم والأحجية كانت عصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وتكتملة أو حجاب أو (وظيفة الحنم)

وقد ذكر كاهن مقارنة بين الأحجية الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى المهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ الحجاب وتقليد كتابة القراءة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل

كما ذكر إدوارد لين : أنواعا معدنية من الأحجية تصنع من الذهب أو الفضة ويقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقية المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف إدوارد لين : الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصابة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الرقيقة المعقد اللبة والمعقد الشعر من الخرز الزجاجى ، والأساور ببعضها من الفضة وبعضها من النحاس والعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

وقد استخدم المصريون الأحجية : لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجية آيات قرآنية وأسماء الله الحسى وأسماء ويكون مداخلها لفائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجية أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الفنى فيشتري لآلته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز الدو الفتاة سرقع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريرات من عد الحجة ويسمى (سركوح) وكانت العروس فى الماضى : ترف فى مركب فى أثناء نوحها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تصع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى .

الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج : لأنها تعبر عن حالة البسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عصرا مهما من عاصر التضاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والجيران . وترتدى العروس الشبكة يوم خطبتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقا أو مجموعة من الحلى . وفى النوبة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة قصة الرحمن : الذهبية التى توضع على حبة العروس ، لتعيز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى الدو العروس حللى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدمليح . وفى سيوة تحلى العروس بمجموعة

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية : ليتعلم فى تركيب الأحجار الكريمة .

المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنتهى بالأحجية على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبلدية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تعائم .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الحدائيل المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعر ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقباط مصر يعملون بهذه الحرفة وتألفت اتحادات يهودية ومصرية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة العوايش ، وبعض الورش تصنع الحللى الفضية وبعضها يصنع الحللى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأشا مدرسة لتعليم الصنائع

أساور مجدولة شائعة الاستخدام فى مصر



كبيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهو (وسيرة ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق)

ودلة الخطورة في المجتمع الحضري تعبر عن ارتباط الفن أو الفنة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالحريات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ، لأن الفنة تستخدم برقعاً من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى وبعد الذهب الذي يهدى إلى العروس سواء من أسرته أو من العريس رصيدها وإدخالها ، حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكنها بيع الحلى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حلياً من النحاس المطلى بقرشرة الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنها تبيع بضائقة مالية .

الرمز في المصاغ الشعبي

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الفنان الذي يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذي يعيش فيه ، فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسياً . وقد يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر عنه بالرمز ، أو قد يكون معبراً عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وقد وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض الطيور والنباتات والأشكال ، وهي ترتبط لدى الإنسان الشعبي بفكر معين ، ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلي :

السكة : ترتبط في ذهن الإنسان الشعبي بزيادة الخير والنسل
الحمامة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبناء الحمام لعنه في مدخل الغار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعند خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافاً إليها الرأس وهي رمز الإنسان والصحة - ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة في عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهي مرتبطة بعبادة الأنبياء .

الهلال : استخدم في مصر القديمة تسمية للإله القمر ضد السحر والظرة الشريرة أما الهلال في الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التي تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبي حلى لها دلالات ، فالسكة رمز للخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفي ويعود مرة أخرى للطهور

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهي مكونة من أربعة بقلات ودائرة في الوسط .

كما أن للأشكال دلالات في المعتقد الشعبي فمثلاً

الملك : أحد أوجه الهرم يستخدم رمزا للإله الشمس في الفكر القديم وفي الفكر المسيحي الثالث المقدس والفكر الإسلامي رمزا للعلو والسمو .

المرجع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبي الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة

رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره في خلق الكون سبعة

أيام - السموات السبع - أيام الأسبوع سبعة

الساحل الشمالي الغربي

وهي المنطقة الممتدة من العامرية غرباً حتى السلوم وحلوه مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالي الغربي قبائل أولاد علي ، ويحب الطابع البدوي على زى وزينة المرأة في هذه المنطقة وهي تفضل الحلى الفضية

زينة الرأس

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الحبل يتدلى منه على الحانين حلية فضية على شكل الهلال الذي يتدلى منه سلاسل



مصبة تنتهي سلاسل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس
بحلحل) وربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت

زينة الصدر
تحلى المرأة رقبتها بفلاحة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه
بعض القطع المثثة الشكل وتتصل هذه الأكلة مع بعضها بخيوط مركب
عليها خرز أحمر . ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط) .
(متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل
مدايات الأشهر العربية - القطافيط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم
ضد الحسد

زينة الحزام

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول حصرها حراما من
الصوف الأحمر عدة لعات تنتهي على جانب وتشك في هذا الجانب
حلية من الفضة تسمى (حليل وزرة) وهي عبارة عن علبة من العصا



حلية زنادة رقية وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



جرس مجلجل أو تملايين لزينة رأس المرأة البدوية
في مرمى مطروح وواحة سيوة

مستطيلة مركب لها قطعة مديبة تشبك في الحزام وينتهي الطرف الآخر من العلبة بعدة سلاسل

وتضع المرأة الحجاب أو المطر في هذه العلبة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحف المركز).

الأساور :

تحلى المرأة بمعصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالتبات في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى (دملج) وأحيانا يكون هذا الدملج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بمدى غنى المرأة (متحف المركز)

زينة الانف :

تضع البدوية في أمتها حلية من الفضة تسمى شيف أو شناف

الخلخال :

تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز)

واحة سيوة

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بمصر مطروح بطريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالي ولو أن هناك بعض أوجه التشابه لسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر .

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن الحالي ثم زادت الصلة بعد تحسين الطريق البرى .

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تضفر شعرها عدة صفائر صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة أحجية

الحلى بالرسوم النباتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية في دمشق ثم بغداد وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب في هذا فقد وجد الذهب والفضة في خراسان والياقوت في التركستان والعقيق في اليمن والزربرجد في مصر واللؤلؤ في البحرين والمرجان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة

وكان الخلفاء في بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للجواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تزين بأغطية للرأس محلاة بالجواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الحائز إن العصابات المزخرفة المعلق بها أحجية ذهبية أوفضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدوسنياء والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سركوج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس ، ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التي إحتضنتها الجماهير العريضة وللنفذ منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا ،

المصاغ في مصر الإسلامية

ازدهرت في مصر منذ أيام الفراعنة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متقنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية في عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انفردت بطابعها الإسلامي بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالي في مصر والدول العربية مثلا في الحلق المخروطة .

الحلى في العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل بارز بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله - الله خير حافظ - عز دائم .

العصر الأيوبي (١١٧١ - ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة في هذا العهد تلك التي كانت في العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التي كانت تقدر بشماتين عاما تقريبا .

العصر المملوكى (١٢٥٠ - ١٥١٧ م) .

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتى » التي تبدو مفرغة مثل الدانتيل مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهي دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الرنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .

الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغنياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا .

القاهرة وصناعة الحلى :

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت عهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التي أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا ينثرون الذهب على الناس ويقيمون الولائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها في النقود وصناعة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصناعة حتى فاقت القاهرة المعزبة بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه

وازدهرت أسواق القاهرة في عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ م - ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهندية عن طريق مصر أثر كبير في رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك البرجية وفرضت الجمارك والرسوم بين الموانئ العربية والمصرية في البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة برحيل الفين من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والجوامع .

وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد في العيش واقتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتي أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبض الخنجر يوازي مائتي ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعاني من الفقر والعرض .

وكانت الأسواق في القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الجواهرجي يصنع الحلى بالطلب كما ذكر « إدوارد لين » ، إلا أن المقريزي ذكر أن في زمنه كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفصيات (بجوار الصاغة) .

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعبى الفضى فكان ينحصر في عمل الأحجية والأساور والخلائيل والخواتم ، ويقبل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة في القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصانع المتجول ببيع الحلى للتجار بالأقاليم .

حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها



كرمان ملايات

كرمان حشن بمرادض

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر (اليونى) وله مؤلفات فى السحر بعض الصفات التى توفى بين المحبين وهى مثلا : من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى خاتم فضة وتحتم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا . ولهذا نجد أن التماثيل والأحجية كانت عصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وتكميلة أو حجاب أو (وظيفة الختم) .

وقد ذكر كايبر مقارنة بين الأحجية الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى المهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ المحاب وتقليد كتابة الفراعنة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل

كما ذكر إدوارد لين ، أنواعا معدنية من الأحجية تصنع من الذهب أو الفضة وينقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقة المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف إدوارد لين ، الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصابة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية العقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والمعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

وقد استخدم المصريون الأحجية ، لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجية آيات قرآنية وأسماء الله الحسنى وأسماء ويكون بداخلها لغائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجية أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الفنى فيشتري لإبنته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة بقرع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريرات من عد الحجة ويسمى (مركوج) وكانت العروس فى الماضى « ترف فى موكب فى أثناء توجهها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تضع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى

الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ، لأنها تعبر عن حالة اليسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عنصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والحيوان . وترتدى العروس الشبكة يوم حطنتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقا أو مجموعة من الحلى . وفى البوينة يقدم العريس الحلى التى تزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة « قصة الرحمن » الذهبية التى توضع على جبهة العروس ، لتمييز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حلى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدملح . وفى سيوة تحلى العروس بمجموعة

والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ، ليت من تركيب الأحجار الكريمة .

المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنهى بالأحجية على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبدوية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تماثيل .

وكانت المرأة تستخدم قطعة ذهبية صغيرة كحلية لصفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الجدران المصنوعة من الخيوط على شكل صفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عديدة ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجية على شكل مثلث

فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقراط مصر يعملون بهذه الحرفة وتألفت اتحادات يهودية ونصرانية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ .

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة الفوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص .

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأنشأ مدرسة لتعليم الصنائع

أساور مطبوعة شائعة الاستخدام فى مصر



كيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهر (وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق) .

ودبلة الخطوة فى المجتمع الحضرى تعبر عن ارتباط الفتى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل .

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالحربات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ، لأن الفتاة تستخدم برفعا من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى . وبعد الذهب الذى يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من الناس رصيدا لها وإدخارا ، حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكنها بيع الباقى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حلليا من النحاس المطلى بطلاء الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنه مر بضائقة مالية .

الرمز فى المصاغ الشعبى :

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليد . كما أن الذى يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذى يعيش فيه . فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض النباتات والأشكال ، وهى ترتبط لدى الإنسان الشعبى بفكر معين ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلى :

السكة : ترتبط فى ذهن الإنسان الشعبى بزيادة الخير والنسل الحمارة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبناء الحمام لعشه فى مدخل القار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعدد خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهى رمز الإنسان والصحة - ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة فى عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهى مرتبطة بميلاد الأنبياء .

الهلال : استخدم فى مصر القديمة تسمية للإله القمر ضد السحر والنظرة الشريرة أما الهلال فى الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التى تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .

استخدم الإنسان الشعبى حللى لها دلالات ، فالسكة رمز الخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد



القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفى ويعود مرة أخرى للظهور .

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهى مكونة من أربعة بقلات ودائرة فى الوسط .

كما أن للأشكال دلالات فى المعتقد الشعبى فمثلا :

المثلث : أحد أوجه الهرم ويستخدم رمزا لإله الشمس فى الفكر القديم وفى الفكر المسيحى الثالث المقدس والفكر الإسلامى رمزا للملوك والسمو .

الربيع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبى الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة .

رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره فى خلق الكون سبعة أيام - السموات السبع - أيام الأسبوع سبعة .

الساحل الشمالى الغربى

وهى المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالى الغربى قبائل أولاد على ، ويعتبر الطابع البدوى على زى وريّة المرأة فى هذه المنطقة وهى تمصّل الحلى الفضية .

زينة الرأس

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الحلد يتدلى منه على الحاسب حلية فضية على شكل الهلال الذى يتدلى منه سلاسل





جرس مجليل لوتملتين لزينة رأس المرأة البدوية
في مرس مطروح وواحة سيوا

معدة نتهى بلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس مجليل) ربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت .

زينة الصدر:
تحلى المرأة رقبتها بقلادة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثثة الشكل وتتصل هذه الأهلة مع بعضها بخيوط مركب عليها خرز أحمر . ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط) . (متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذي يمثل بدايات الأشهر العربية - القطافيط فهي تمثل شكل الكف الذي يستخدم ضد الحسد

حلية الزينة

وهي عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طويلة من الخرز الملون (متحف المركز)

زينة الحزام

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالي حول حصرها حزاما من الصوف الأحمر عدة لعات تهوى على جانب وتشبك في هذا الحانب حلية من الفضة تسمى (خليل وزرة) وهي عبارة عن علة من الفضة



حلية زنادة رقبة وهي لاستخدام المرأة البدوية في سيناء



الخلخال
تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز)

واحة سيوة

تقع واحة سيوة في الصحراء الغربية وترتبط بعمرى مطروح بحريق برى ، وهي تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالي ولو أن هناك بعض أوجه التشابه ولسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهي فرع من لهجة البربر

وكان السكان يعيشون في عزلة تامة حتى أوائل القرن ٢٠ ثم زادت الصلة بعد تحسين الطريق البرى

والفتاة في سيوة لها طابع خاص ، فهي تفضل شعرها عد صغير قد تصل أحيانا إلى ٣٣ صغيرة وتحلى جبهتها بعدة أشرطة

مستطيلة مركب لها قطعة مدية تشبك في الحزام وينتهى الطرف الآخر من العلة بعدة سلاسل

وتضع المرأة الحجاب أو المعطر في هذه العلة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحف المركز)

الأساور

تحلى المرأة معصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالتبت في البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة وسمى (دملح) وأحيانا يكون هذا الدملح ذات أوزان كبيرة للمباهاة بعدى غنى المرأة (متحف المركز)

زينة الأنف

تضع البدوية في أنفها حلقة من الفضة تسمى شيف أو شناف

المحلى بالرسم البتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير



خلخال من الفضة



وترتدى الفتاة والحرمة السيوية حلى صلبة خاصة أثناء حرمة
مريجة ويصل وزن هذه الحلى إلى عدة كيلو جرامات وكثيرا ما
الحلى كذا هذا من دواعي التامع والتعجب .

وهي المصنوعة كذا هذا من صياغ الفضة بصلصال في
الإصاعة إلى ما يصل إليها من طريق الإسكندرية ومن ليبيا حيث
أصباغ في سنو عتري مصنع مثل هذه الحلى . أما الآن فلا يوجد
صانع في الواحة ولكن يقوم صياغ الإسكندرية بعمل تصدح من
للأصل .

حلى الرأس :

حجاب لوزة الرأس من الخرز المفلون يتدلى من حلية من الفضة
في نهايتها كف تعلق على الحلية لمع الحسد ويحرم رمز الكف .
كف العين عن النظرة التي تحسد (متحف المركز)

تعلقين

عصابة من حلية على شكل الهلال ذي الحجم الكبير ومثبتة في
الحلدة وتوضع على الرأس ليتدلى التعلقين على جانبي الوجه ، ولها
تسمى الحرمة السيوية عن استخدام الحلق وهذا الهلالان يتدلى
منهما عدد من السلاسل في نهايتها حللحل تطلع ١٩ في كل حلية
(متحف المركز)

ويوجد في متحف وكالة الغوري نموذج آخر عصابة من شريط من
الحلدة المزينة بالزواير والأحبة وأحبة من الخرز تتدلى على الحبة
لما الحاتان فثبتت بهما هلالان كيران من الفضة المقوشة يتدلى من
كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل تسمى اللحوطاء

زينة الشعر : بوفل

حلية من الفضة مركب بها كهرمان ولها دلالة على شكل مثلث
يتدلى من سلاسل بها خرز بحلالحل تعلق لوزة الشعر ويكون عددها
مزدوجا (متحف المركز) رقم ٤٥١

حلى الصدر : (صالحيات)

تضع الفتاة السيوية عددا كبيرا من الحلى في رقبتها منها عقد
صالحيات وهو مشابه للعقد الذي تضعه المرأة في مرسى مطروح
بالساحل الشمالي (متحف المركز)

حجاب خيارة : (متحف المرز)

عصابة من حلية من الفضة على شكل أسطوانة يتدلى منها سلاسل
في نهايتها جلالجل عددها ٨ وسلاسل نهايتها كف عدد ٧ ، وتستعمل
الحلية لوزة المرأة ولتوضع حجاب للوقاية من الحسد أو التحويطة .

طوق : اغرو اورم

عصابة من طوق من الفضة ويعلق به حلية على شكل قرص الشمس
يسمى قرص العذارى أو آدم . وإذا تزوجت الفتاة تفصل القرص

وتنطيه لإحدى فتيات الأسرة غير المتزوجات لاستخدامه .

عقد كهرمان

عقد من الكهرمان ألوانه أصفر ، من ، أحمر ، أسود ، لون الفضة
مع بعض الفوش الصف داترية في منتصف حبة الفضة (متحف
المركز) .

حجاب ماشاء الله :

خواتم

سوار من الفضة عليه أشكال نباتية وحطوط طويلة وعريضة ،
حطوط الطول ٨ سم المحيط ١٨ سم القطر ٦ سم (متحف المركز)
الدراسات الشعبية

تعلق المرأة أصابع يديها بخواتم من الفضة عريضة ولها أشكال
مختلفة بعضها مستدير نقش غائر مثل الشمس حيث يوجد سبوه معد
أسود وع

حجاب صبار

عقد من الفضة على شكل أملة



فتاة من سيوا ترتدى حلى كاملة من الفضة ذات لوزان كبيرة



عقد من الكهرمان



مجموعة من الأحذية التي تم

لينة الرأس وللوقاية من الـ



عقد مستخدم في منطقة الساحل الشمالي وسورة. ويلاحظ شكل الهلال والكعب به يسمى هلال وطاسط



- ١- خاتم فضة مربع منقوش طول الضلع ٣.٧ سم .
- ٢- محبس (خاتم مستدير من الفضة منقوش بهيئة وردة طول القطر ٤ سم .
- ٣- محبس (خاتم مستدير من الفضة) منقوش عليه رسوم غائرة طول القطر ٣.٥ سم
- ٤- خاتم من الفضة يضاوي الشكل طوله البيضاء ٣ سم عليه نقوش محفورة



الواحات البحرية

تقع الواحات البحرية في الصحراء الغربية بموازاة مدينة شمال غربا بمسافة ١٨٠ كيلو مترا وهي على بعد ٣٢٥ كيلو مترا جنوب غر الحيزة .

يعيش سكان الواحة في أربعة بلدان : البويطي وهي العاص والقصر ومنديشة والزابو وفي بعض القرى الأخرى مثل المعج والجارا ، وتهتم المرأة في هذه المنطقة بزيتها ويكثر استخدام الحمر الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة أكف من الفضة للتناؤل على جانبي الرأس وتضع الزينة الشعر « عقوص » وهي عبارة عن جذابل من الخيوط محاط بحلقات دقيقة من معدن الرصاص لتزداد الضمائر طولاً وقد تضاف قطعة مستطيلة ذات بلابل عليها اسم الجلالة وتسمى شايكة الشويكة .

زينة الأنف :

تتقب الفتاة أنفها وتضع شناف في الفضة لزينة الأنف ويسمى « قطرة » وقد يكون من الذهب على شكل هلال مقوosh ومثبت في نهاية قرص مستدير .

الأقراط :

تختلف أسماء الأقراط تبعاً لأشكالها وهي من الفضة منها حلق ساقية وهذا الشكل تنفرد به الواحات البحرية .

زينة الصدر :

ترتدى المرأة العقود المصنوعة من الخرز بأشكال مختلفة واللوان متعددة وتعدد طبقاتها وهي تشبه القلائد في مصر القديمة (قلادة بحمة) . كما تضع المرأة حول الرقبة أشرطة مطرزة بالخرز تسمى خماجات وتحلى المرأة صدرها بأحجية للتناؤل مثلثة أو أحجية فضية مستديرة عليها رسم وبعض الآيات القرآنية . وقد تضع المرأة في رقتها أكف للتناؤل أو حلية على شكل عقرب للوقاية من سم العقرب

زينة اليد

الاساور :

تحلى المرأة معصمها بالاساور العريضة المصنوعة من الفضة وينقش الرسم على هيئة نباتات ، وتعدد أحجام الاساور وأغلبها من

مقال لزينة الشعر



حلبة من الفضة تسمى قرص المدارى أو أغرو لورم . ومن تتزوج الفتاة تهنئ القرص إلى أختها المملوءة



موقل لربة السم



حلل بطول وشان

عقد مستخدم من منطقة الساحل الشمالي وسيرة

زينة السلق :

تزين المرأة ساقها بخلخال من الفضة مثل مناطق وادي النيل

الوادي الجديد

في الماضي كانت النساء في الواحات تتحلى بالحلل الفضية إلا أنهن استبدلن بها الحلل القادمة من الصعيد مع التجار وأخذ التجار الفضة لصهرها .

القلائد : لواحات الخارجة :

تضع نساء الوادي الجديد في صدورهن قلائد مختلفة الأشكال قد تكون من صف واحد أو عدة صفوف ، وهي من الكهرمان أو العقيق أو المرجان والكارم . وقد تكون من هذه المعادن منظومة جميلة

الفضة . (متحف المركز) . أسورة من الفضة دملح - سوار أقل من محدولة . كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج الملون .

الخواتم

تتحلى المرأة البدوية بالخواتم المصنوعة من الفضة أو المعدن محلاة بفصوص من الأحجار الكريمة وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات مختلفة بعضها لمنع الحسد وبعضها لمنع المشاهدة أو للحمية (متحف المركز) وهي تتنوع على النحو الآتي :

- خاتم من المعدن بفض يرتقالي .
- خاتم معدن بنقش بارز على هيئة تفرعات نباتية .
- خاتم معدن بفض أحمر
- خاتم معدن بنقش غائر



الخلاخيل
تستخدم المرأة في الواحات الداخلة الخلاخيل الفضة أو المعدنية وهي ذات رأسين من الطرفين .

الحلى الشائعة في وادي النيل

هناك حلى شعبية الاستخدام في مناطق كثيرة من مصر الدك والصعيد وهي تصنع إما من الذهب أو من النحاس المطلي بالذهب وتسمى (قشرة) وهي تصنع في الصاغة بالقاهرة والإسكندرية ويقوم التجار بعرضها في عواصم الأقاليم أو الصائغ الجوال المنتشر في القرى والمراكز ونظرا لتعدد أشكال هذه الحلى فقد أطلق عليها عدة تسميات نابعة من البيئة منها :

حلق شبك الحسين :

من النحاس المطلي بالذهب على شكل دائرة في وسطها فتح مستطيلة بطريقة (الشفشي) ويعبر هذا الاسم الذي أطلقه الف الشعب عن ارتباطه بمقام سيدنا الحسين ذي الواجهة الإسلامية يلتجئ الناس إلى الضريح للدعاء إلى الله لقضاء الحاجات - هذا الاسم به حماية من الشر (أنظر شكل) .

حلق خاتم سليمان :

من النحاس المطلي بالذهب على شكل نجمة سداسية تشبه نجمة داود ويشير مستر مارك WESTER MARK إلى أن المثلث به عن العين فإذا وضعنا مثلثين فوق بعضهما يتقاطعان في نقطة تعتبر مركز لهما هذا الشكل يعتبر حماية ضد العين الحسودة .

حلق بقلوب من الحلى الشائعة بمصر

عقد قلوب حباته من العقيق الأحمر على شكل القلوب وهو من أجمل القلائد التي يختلط فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من الفضة تتدلى من بينها سلاسل تنتهي بقطع قديمة منقوشة . (عند قاعة الواحات الخارجة في وكالة الغوري) .

الأقراط :

تصاغ من الفضة وتختلف تسميتها تبعاً لحجمها منها (الخراس الكبير) والدندش المتوسط .

الأساور :

تستخدم المرأة في وادي الأساور (سواير) الفضة بأحجام مختلفة وهي منقوشة نقشاً بارزاً (متحف المركز) .

وبعض الأساور يجلد من الخوص ويكسى بالقماش ثم تطرز بالمرجان وتسمى (بنابل) .

الخواتم :

تلبس المرأة في أصابعها خواتم فضية محلاة بقصوص مختلفة الألوان وقد ينقش على الخاتم بالرسم الغائر (متحف المركز) .

الجدائل : (رشوش) :

تضيف المرأة إلى شعرها صفائر من الخيط تسمى عقوص أو جدائل تنتهي بقطع معدنية صغيرة (متحف المركز يلاحظ التشابه بين شكلها وما كانت تستخدمه المرأة في مصر القديمة) .

كما تحلى المرأة على جانبي الرأس بسلاسل تنتهي بقطع فضية منقوشة أو من معدن الرصاص (عقوص للشعر من واحة باريس في وكالة الغوري) .

الواحات الداخلة

القلائد :

ولها أشكال متعددة وهي أحياناً من العقيق أو الخرز الأحمر ويضمها على مسافات حلقات أسطوانية معدنية وتسمى (كبة لربع) ويتدلى من صفوف المرجان قطع عملة فضية قديمة .
(عقد رزى من بلاط - عقد مرجان - تفيذة - عقد قلوب) .

الأساور :

تصنع من الخوص المكسى بالقماش ويطرز السطح بالخرز ويتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة وقد تنظم مع قطع الكارم .

الأقراط :

تصاغ من الفضة ، ومنها ما هو على شكل أحجية مثلية منقوشة ، ومنها ما يسمى حلق بطبط (وكالة الغوري - متحف المركز) .



مجموعة من الأحجية المستخدمة في مصر بعضها عليه آيات قرآنية وبعضها عليه رسم جمال رمز الحج وحجاب عليه شكل ضابط (كان يرمز للسلطة في الماضي)



حلى شائمة في الوادي - حلق بفنم فيروز - كردان كيلوياترا

عقد حب زيتون

هذا النموذج شائع في جميع أنحاء الجمهورية وتستخدمه المرأة الريفية والمرأة البدوية (متحف المركز)

الاساور

استخدم الإنسان الأول الاساور من عظم الحيوان ، كما برع الفنان المصري القديم في تشكيل نماذج وطرز من الاساور استخدم فيها المعادن والخز وباستعراض النماذج التي وجدت في المقابر الفرعونية نتعرف على ما كان عليه فن صياغة الحلى من براعة وحس

كردان سمك بسمة

يصنع من النحاس المطلى بالذهب وهو منتشر في الريف خاصة محافظة الجيزة والشرقية يستخدم كحجاب فيمكن وضعه داخل السمكة المحققة ويرمز السمك للخير والتكاثر كما أن الأهله في المعتقد الشعبي نعمة ضد العين والحسد كما أنه شعار الإسلام باعتبار أن الأشهر العربية مرتبطة بظهور الهلال .

وهذا الكردان يعبر عن معتقدات الإنسان المسلم والقبطي كتميمة لجلب الخير وضد العين . أنظر شكل رقم ()

كردان لبيبة

وصفه « إدوارد لين » في كتابه عند وصف الحلى الشعبية القرن التاسع عشر ولا زال مستخدما إلى الآن (متحف الأنثوجراف - متحف المركز)

كردان اهله فلاحى

يعتبر الهلال شعارا للدين الإسلامى والهلال في المعتقد الشعبى نعمة ضد العين والحسد وهذا النموذج من الكردان شائع الاستدعاء في مختلف أنحاء الجمهورية . أنظر شكل () .

كردان بذرة وعروسة :

شائع الاستخدام وتجد التأثير الفرعونى المستحدث ويسمى كردان كيلوياترا (مصوغات الجمل) . شكل رقم ()

كردان عش بعوارض

هذا الطراز مستخدم منذ فترة طويلة ولا زال إلى الآن وهو شائع في الريف ولدى الأوساط الشعبية في المدن (المتحف الأنثوجرافى)

كردان بقلوب :

الجمعية الجغرافية فائزينة رقم ٢٧ كردان رقم ٢٤٣١ .



حلى شائمة في مصر - حلق مخرطة - حلق مخرطة بمصنوع

حلق مروحة

من الحاس المطلى بالذهب يميز شكل هذا الحلق عن الهلال والنجمة وكان هذا رمز الإسلام ورمز العلم التركى وبه دلائل عندها سبع وهذا الرقم للتنازل لدى الفنان الشعبى

الكرادين والعقود

تعد الكرادين من أقدم أنواع الحلى والعقود وتكون في شكل طوق أو على هيئة سلسلة من القطع المتصلة بعضها ببعض . وهناك اعتقاد لدى الإنسان في العصور القديمة بحمل تماثيل من العظم تحمل قوى سحرية قادرة على حمايته من الأرواح الشريرة أو قوى الطبيعة كما نه الصحة والقوة ولحمل هذه التماثيل استخدم الطوق أو السلاسل لهذا الغرض

ولا يزال الإنسان إلى الآن يستخدم الدلائل والسلاسل ويعلق بها الأححة أو الأيات القرآنية .

وإذا رجعا إلى المتاحف التي توجد بها حلى مثل المتحف المصرى ومتحف الأنثوجراف نجد بعض الأشكال التي لا تزال مستخدمة إلى الآن مع تطوير في المادة المصنوع منها العقود

الخلائقيل

لم تعد المرأة في المدن تستخدم الخلائقيل ويقتصر استخدامها حالياً على المرأة البدوية وبعض المناطق في الريف

سبيناء

شبه جزيرة سيناء لها تاريخ قديم وقد انعكس ذلك على السبى والزى والزينة وقد استعملت الفراعة ثرواتها منذ أقدم العصور واستعملت المعادن الفضة والأحجار الكريمة التي استعملوها في زينتهم وحملها معها أحجار اللازورد والفيروز ، لذا عرفت سيناء بأرض الفيروز وشكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة الإنسان وعلبت عليها الدأوة بما تملكه من عادات وتقاليده عرفت على مر الزمن وتعددت القبائل التي تسكنها

في وحمالي (يوجد في المتحف المصري نموذج أو نموذجان)

وقد توارث الشعب المصري هذا الفن وما تزال بعض الأشكال التي كانت تستخدم في الماضي شائعة حتى اليوم

أسورة شعبان

هذا السوار شائع الاستخدام لدى المرأة المصرية بصفة عامة وهو عبارة عن ثعبان برأس وذيل (متحف المركز)

أسورة شعبان إسكندرانى

تنتهى برأسين للثعبان (المتحف الأنثرومى)

غويشة سوهاجى

عبارة عن أسورة من الذهب ، أو الذهب الفشرة السادة وتقلد بحبس على شكل قطعة دائرية مثل الساعة . (متحف المركز أو الصاغة)

أسورة حب حمص

هذه الأسورة شائعة الاستخدام منذ فترة طويلة (المتحف الأنثرومى أو الصاغة)

أساور سادة

وهذه الأساور تصنع في الغالب من الذهب وغالباً ما تفتى السبلة أكثر من واحدة ، وعادة تكون للمصاحبة بملدى ما تفتى السبلة من ذهب كاستثمار لأموالها . (الصاغة أو متحف المركز)

أسورة مجدولة

أسورة مجدولة ونهايتها قلب
(الحممية الحفرافية رقم ٣٥٥)
(الحممية الحفرافية رقم ٩١٨)

الخواتم

يتحلى الرجال والنساء بالخواتم . وتختلف خواتم الرجال عن خواتم النساء وكان المصريون القدماء يلبسون خواتم الحتم والزينة ووحدت آثار من مفاتيح الفراعة تدل على ذلك

وقد استخدم الرجال الخاتم كختم يكسب الوثيقة صفتها الشرعية وحتى ولو كان موقفاً عليها باليد .

تصنع الخواتم من النحاس أو الفضة أو الذهب وقد تضاف معصوص من المعادن الكريمة إلى الخواتم وغالباً ما يكون لهذه المعصوص دلالات معنية واعتقادات شعبية من التأؤل أو الرغبة في مع الحسد

(نصادح لخواتم تستخدمها المرأة - مركز الفنون الشعبية - القاهرة - فصاط)



مجموعة من الأساور شكل ثعبان وهي من الحلى الشائعة في الوادى

رأسها بشريط يتدلى على جانبي الرأس مزين بجميعه بالعملات المعدنية أو الفضة

ولا تعرف نساء البدو الأقراط ، لأنها تستخدم مجموعة من السلاسل التي تتركب على جانبي الوجه

زينة الأنف

تتفق الفتاة أنفها وهي صغيرة وتضع بها قطعة من القش تبقى موضعها حتى تتزوج فتضع الأشناف وهي من الذهب أو الفضة - (متحف المركز) .

شيف من المعدن مقوش بالقش البارز على هيئة دوائر يتدلى منها

سيناء في سهولها ومضاهيها ونحوها . وتعد أزياء وحلى قبائل سيناء عن شعار القبيلة وعن مكانة الفرد داخل القبيلة

وتعتنى المرأة البدوية في سيناء بزيناها وزينتها اهتماماً بالغاً في تناسب وجمال :

زينة الرأس

تهتم المرأة بتنسيق شعرها على هيئة صفائر وتضيف إليها جدائل من الصوف تنتهى بشراشيب من الحرير وتزين بحلقات من الخرز تسمى بمحارجى أو تزين شعرها بقطع من الخرز الملون بأحد شكل الضفيرة بألوان متناسقة تسمى شماريخ (متحف المركز) كما تغطى

زينة الصدر

تتعدد قلائد الرقعة والصدر . وهي ذات طابع خاص يختلف من مثيلاتها في المناطق الصحراوية الأخرى من الشكل والتصميم وتستخدم البلوية قلائد من حبات الكهرمان والمرجان وقطع الحرز الملون وقد يتخللها كرات من الفضة أو يتدلى من وسطها قرص فضي مقوش - دلالة أو حجاب فضي مثلث الشكل

زينة للرقبة

كردان فضة عارة عن شريط من القماش مركب عليه قطع معدنية مستطيلة متلاصقة يتدلى منها قطع معدنية مستديرة وفي وسطها من الأمام يتدلى شكل هلال مركب به قطعتان معدنيتان (منحف المركز)

الأحذية

تعتقد المرأة في تأثير الأحذية لإبعاد عين الحسد ولحلب الحرد وتستخدم الحرز الملون لعمل أحذية مثلثة صغيرة تعلق على الرأس أو تشبك على الصدر أو أحذية مستطيلة أكبر حجما تعلق بالرقعة . حلبة من الحرز الملون مزخرفة بوحداث هندسية مركب بها حجاب مستطيل ومحلّى بالعملات المعدنية (منحف المركز)

زينة اليد

تتعلق المرأة البلوية بالأساور المصية والمعدنية وتتعدد أشكال هذه الأساور كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الرصاص سوار من الفضة عليه نقش بارز (منحف المركز) ، سوار الفضة مركب به شكل الحدائق في وسطه (منحف المركز)



حلقة من الفضة



حلبة من الفضة تعلق على الصدر ويلاحظ شكل الحبة

الحلالة :

هارة من مشبك من الفضة يتصل بهلال كبير وهو رمز الإسلام ثم النجمة أو المثلث في بعض الأحيان يتدلى منها عدة سلاسل ثم في النهاية سمكة وهي رمز الخير ، وقديما كانت تنهى هذه الحلبة بمحظة بقود تسمى الزاوية (متحف المركز)

أما المرأة في الفاديجا فهي ترتدي الحراير فوق الملابس الملونة والجرجار من القماش الأسود الخفيف يغطي الكعب ويلامس الأرض ويصح آثار أقدام المرأة حتى لا تسحق الأرواح الشريرة

وتعلق المرأة من الكوز في أعلى الأذن قرطين ويسمى (زمام) وهو على شكل هلال ، أما المرأة من الفاديجا فتستخدم قرطا واحدا في أعلى الأذن ويسمى (بلتاو) وهو مصنوع من الذهب

وقد دخل حديثا الحلق العكش ويمتاز برسومه البارزة المستمدة من الأصول الإسلامية ، ويصنع بأحجام مختلفة ويعتبر النوى بشكل الهلال ويطلق عليه اسم (عجربويا) ، أى القمر الكبير ، والمرأة البوية تعتز بحليها ولا تفرط فيها ، ولذلك كان من العيب أن تبيعها وهي تظهر بهذه الحلى في الأفراح والموائد والمناسبات السعيدة فإذا توجهت إلى عرس فهي ترتدي جميع حليها لمجاملة أهل الفرح

حلى الرأس :

شاوشا أو شوش كترى : وتتميز به فتيات منطقة الكوز وهو عبارة عن شريط من الخرز الملون يركب على الشعر من الحلف يتدلى منه عدة أفرع من الخرز (متحف المركز) .

الرصدة :

هذه الحلبة تشتهر بها مناطق الكوز وهي تعلق على جهة المرأة في المناسبات وهي عبارة عن سلسلة مركب بها قطع مستديرة من الذهب وفي الوسط مركب قطعة على هيئة مثلث لتكون على جهة المرأة .

قصة الرحمن :

هذه الحلبة مصنوعة من الذهب ويقصر استخدامها على المرأة المتزوجة ، وهناك شكل آخر عبارة عن سلسلة بها ٦ قطع على شكل الجنبه الأنجليزى تتوسطها قطعة مثلثة تعلق على الجنبه ويعتقد الفنان الشعبي أن المثلث ضد العين والحسد (متحف المركز) .

حلبة ودعة :

وهي مصنوعة من الذهب طولها حوالى ٦٠ سم ومكونة من مثلثين وكل منهما عبارة عن علبه مفقولة (حجاب منقوش) ، وعلى شكل مثلث رسم بارز على شكل هلال يملؤه ثلاث نحوم ويتصل المثلثان ببعضهما بصندوق معين ولكل مثلث من أعلى جزء مقرب للصم الخيط وتعلق الحلبة كما يتصل المثلثان من أسفل ببعضهما ويتدلى منها ٧ دلايات على شكل الكمثرى ، وقد لجاء الفنان إلى

استخدام مثلثين كحجاب ضد الحسد والسحر فهي تتلقى العين الحاسدة فتتعد بذلك من صاحبة الحلبة . وتلص هذه الحلبة نساء عرب وبعض نساء قبيلة الحمايرة في أسوان

حلبة الأنف :

تضع الفتاة المقبل على الزواج والسيدات المتزوجات حلبة في الأنف تسمى زماما وغالبا ما تكون في الجانب الأيمن من الأنف وهذا الرمام من الذهب على شكل دائرة مفقولة ولها طرف لشينها في الأنف . وشكل آخر لحلبة الأنف مصنوع من الفضة أو الذهب على هيئة شكل المخروط وقطره ٣ سم (متحف المركز رقم ٨٨٧)

حلبة الأذن :

تفرد المرأة البوية باستخدام ٣ أقراط لزينة الأذن اثنين كما سبق أن ذكرنا بالنسبة للمرأة من الفاديجا وهذه الأقراط مصنوعة من الذهب وهي على شكل هلال ولكنه مفتوح من وسطه ، زمام جنب - زمام قرط نداو - حلق عكش .

حلبة الصدر :

تتباهى المرأة البوية بكثرة الحلى التي ترتديها والمصنوعة من الذهب . ونجد أن الرومى النوية تضع أشكالا متعددة من الفلادد بعضها ملاصق للرقبة وبعضها أطول يتدلى على الصدر .

قلادة البيبة :

معناها المتألق أو اللامع لأنها مصنوعة من الذهب وهي عبارة عن ٦ قطع على شكل كمثرى عليها رسم بارز يمثل الجوم وفي الوسط دلالة مستديرة عليها رسم زهرة ذات ستلات وبين الستلات وحد تشه شجرة الخيل ، وأحيانا تستبدل القطعة المستديرة بقطعة أخرى مستديرة يكتب عليها ما شاء الله كحفيظة ضد الحسد (متحف المركز) .

حلبة الجسكد :

عبارة عن عقد من الذهب أو الفضة يكون من ٦ قطع مستديرة خالية من الزخارف ويتوسط هذه القطع مستديرة عليها زخارف بارزة . يمر في منتصف القطع فتحة لإمكان ضم القطع المكونة للعقد في خيط ، وبالتالي تصبح عدد القطع ٧ وهذا الرقم يتفاهل به المصري ، لارتباطه بعدد أيام الأسبوع وقصة الخلق وما جاء في القرآن سبع سموات (متحف وكالة الغورى) .

عقد نجار : (النفاقر) :

وهو مصنوع من الذهب يتكون من ١٢ قطعة على شكل زهرة يتوسطها دلالة على شكل هلال ونجمة ومخمسة أو قد يوضع بدلا منها دلالة مستديرة تسمى فرج الله وهي عبارة عن عملة أجنبية كانت تسمى محر (٢٠) .

قلادة زعفة (سعفة) :

حلبة من الذهب تلبس ملاصقة للعنق تتكون من تسع وحدات



حلبة للرقبة لزينة العروس وحلبة لزينة جبهة

وبعد تجميع أهالي النوبة إلى كوم أمبو حدث احتكاك أهالي الصعيد وظهرت بعض التغيرات في المجتمع النوبى و لا يزالون يحافظون على تقاليدهم وزيهم وحليهم التقليدية ويختلف زى المرأة في الكوز عن الفاديجا ، فالمرأة في الكوز ترتدي ما يسمى بالثوب أو الشحمة ، وهو عبارة عن ثوب من الد الأبيض تلقه المرأة عدة لفات حول الجلباب الملون الذى ترتديه ، طرف الثوب عند الكتف الأيسر بواسطة مشبك يسمى أو الحلالة (٢٠) .

حلبة من الفضة بها عملة الحبر



تستخدم البدوية عدة حواتم من الفضة أو المعدنية محلاة بفصوص من العقيق أو الفيروز وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات ، فمنها لمنع الحسد والمشاورة ومنها للمحبة

خاتم من المعدن بفص برتقالي مستطيل .

خاتم معدنى بفص أخضر .

كما تستخدم مجموعة من الحمايرة في الطب الشعبي فمنها ما يمنع انقطاع اللبن لدى الأم ، ومنها ما يستخدم لعلاج العين أو لوقف البرق ولدى البدو تقليد في السور تستخدم قلة ذات حمة فوهات تحلى بالورد من أعلى ثم ترصع الفوهات الخمس بالحلى الذهبية والفضة ثم تضاء الشموع في دائرة حول الإبريق .

النوبية

تعد النوبة منطقة اتصال بين مصر والسودان منذ القدم ويسكن الحرة المصرى ثلاث جماعات من النوبيين الكوز والعرب والفاديجا

كما يقطن الجزء السودانى جماعة المحسن والسكوت والدناقلة وهناك صلات وثيقة بين النوبة في مصر والنوبة في السودان ، مصاهرة وقرابة وتجارة وحجرة وهكذا

ويذكر بوركهارت : أن اللوين أصلهم من بدو الجزيرة العربية الذين غروا مصر بعد انتشار الإسلام واستقروا في المنطقة من جنوب أسوان حتى وادى حلفا . كما هاجرت جماعات من الصحراء الليبية إلى داخل المنطقة النوبة واستقرت في غالبية قرى القسم الجنوبي وفي قرية عربية (شالترمة) ويتركز معظمها في قرية توماس وعاقبة من (الفاديجا)

ولا يستعد أن تكون هذه الجماعات قد حملت معها بعض أنماط من الحلى التي ترتبط بتقاليد أهل المغرب العربي في التزين والتي ما زالت تحمل بعضا من التقاليد الفنية الفبقية والفرطاحية التي يبدو أنها تظهر في حلبة (الشاوشا) .

والمجتمع اللوين محافظ لا يتغير بسهولة ، ويرجع ذلك إلى أن المرأة النوبة هي التي تقوم بتربية الأطفال والعمل في الحقل والمنزل وكثير من الأعمال البدوية ، أما أغلب الأبناء فهم يعملون في مختلف المدن المصرية في الشمال خاصة في القاهرة معظم أيام السنة .



وهي على شكل مرفعات عليها نجمة خمسية حولها خمس نجوم صغيرة يقال : إن السبب في اقتناء المرأة لهذا الطراز أن الصندوق يمثل المصحف وهو ما يترك به وتسمى هذه الحلية « حفة أوزغفة » لأن السعف كان يستخدم في صنع أشكال مشابهة للحلى يستخدمها الفقراء .

عقد بشمارى

عبارة عن عقد من الدوم والخرز . (متحف المركز ١١٧٢)
عقد من الخرز حجاب (متحف المركز ١٨٩)

حلية الحليظة :

حلية مستديرة من الفضة للحفظ من العين والحسد مكتوب عليها (توكلت على الله باسم الله ما شاء الله يا حافظ يا أمين) . (متحف المركز)

حلية دوجة

توضع للرقبة وهي مصنوعة من الذهب عبارة ٢١ تلس ملاصقة للملق تتكون من حبات شعير كل أربع حبات ملحومات عدد المتصف ، وهناك ٦ صناديق مستطيلة من الذهب بالطول تسمى محبسا ويتكرر هذا التشكيل . . أحيانا تسمى مخففة . . أصل هذه الحلية يرجع إلى عهد الفراعنة ووجدت بآثار زوجة الأمير خوف كاف وكما جاء في وصف (الورد) :

عقد من المعدن به بلابل مركب به عملات (متحف المركز) .
عقد من الخرز الملون رقم ١٦٦٠ .
عقد من الودع .
عقد من العاج الأبيض .

زينة اليد : سوار قبة زمزم .

عبارة عن سوار من الفضة مركب عليه قطع من الفضة على شكل مخروط ويتفاد النوى بتسمية زمزم لارتباط ذلك بالدين الإسلامى (متحف المركز) .

سوار فضة :

متحف المركز رقم (١٨) .

يشبه الخلخال عليه وحدات بارزة مكررة ٣ مرات مع وجود سلك يربط بين البروزات ، هذا النوع تستخدمه سيدات القادجا وكان العريس يهدى عروسه ٤ أساور فضية إلا أنهم اتجهوا إلى استبدال هذا النوع بالأساور الذهبية .

خساتم :

من الفضة مركب عليه خمسة مخاريط تشبه سوار قبة زمزم ويتفاد به الفنان الشعبى وهذا الرقم ضد الحسد والعين الشريرة .

يهدى العريس إلى عروسه خلخال من الفضة في الصباحية إذ يعتبر قدم المرأة عورة ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه إلا إذا كان زوجها لها ، أما الحلى الذهبية فيقوم أهل العروس بشرائها لها

الأحجية

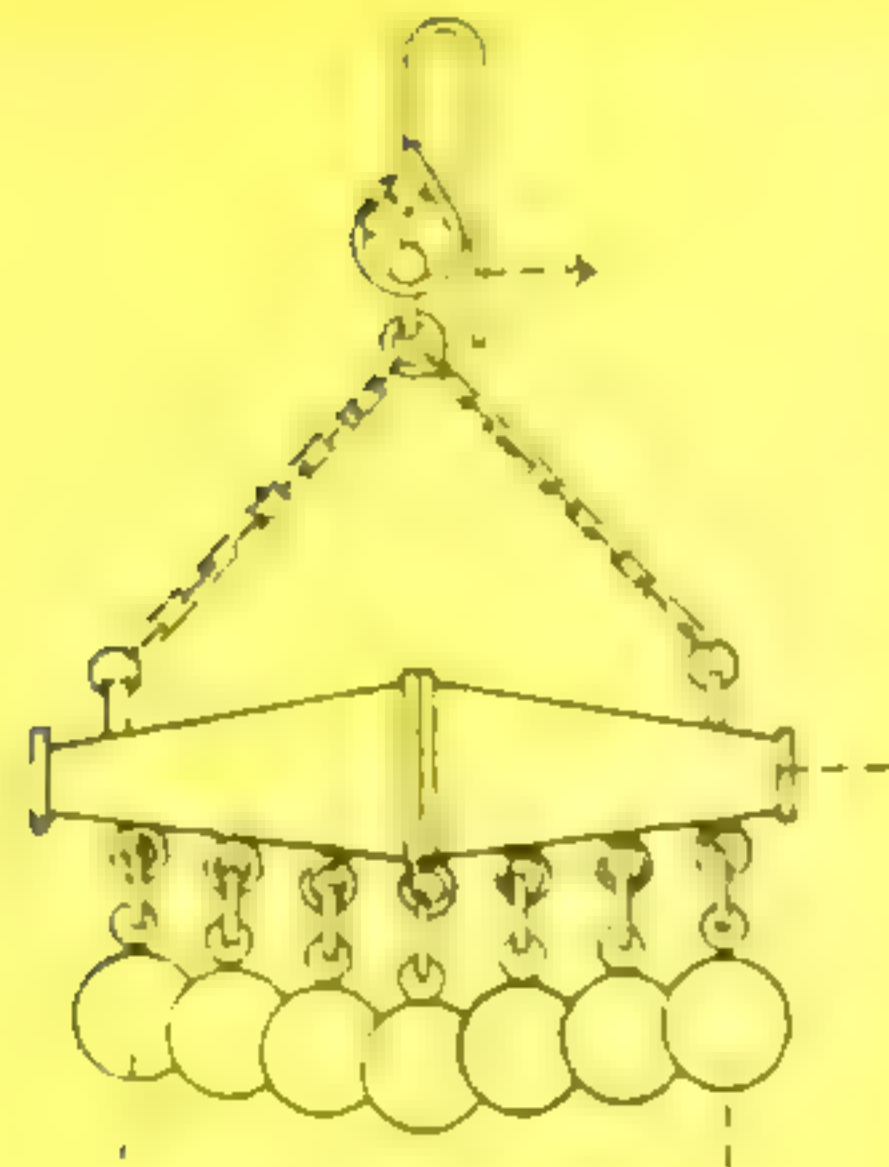
حجاب رقم ١١٥ متحف المركز

حجاب فضة للرأس على شكل حيازة تعلق على الرأس للحفظ من الحسد أو الأمراض هذا الحجاب عليه وحدات ناتية على جانبي الحجاب

غطاء على شكل نصف كرة يلبس في الخيازة ويتدلى من الخيازة خمس حللح يعلق الحجاب بواسطة سلسلة لها مشك في منتصفها ، حميمة من الخرز (متحف المركز رقم ٤٠٨) وتعلق على الحمة لمنع الحسد وهي عبارة عن خرزة زرقاء بها سبع خروم داخل تليسة من الفضة مشرشرة الحروف وبها تعلية من أعلى وخمس تعلقات من أسفل يتدلى من كل منها خمس حللح صغيرة من الفضة

حجاب بلاستيك

— يعلق لمع الحسد ألوانه : الأصفر ، الأحمر ، الأخضر ، الكحللى ، الأبيض وهو عبارة عن زخارف على شكل معيات متشابة من الخرز (متحف المركز)
— كيس من الحلد لحفظ الرقوة .



حلق بلناو لزينة المرأة من القادجا

الأثاث الشعبي

بقلم الدكتور زينب حجازي



وتراكيب الحارة التي استخدمها المصري القديم .

فرغم ندرة الأخشاب في مصر إلا أن الأثاث وصل إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم .

وليس أدل على براعة صانع الأثاث المصري القديم ما كشف عنه التنقيب من محتويات القور التي كانت تزخر بأفخر الأثاث والمتاع من كراسي وأسرة ، وصناديق ومساعد وغيرها .

كما نشاهد فوق جدران المقابر تصويروا لورش النجارة والعمال وهم يؤدون أعمال النجارة كل في تخصصه . . منهم من يقوم بعملية النشر ، من يقوم بعملية تشكيل الأرجل والحفر عليها ومن يتولى الدهان أو التذهيب أو التلميع .

كذلك نجد أن صانع الأثاث المصري قد استخدم التراكيب الصناعية التي تستخدم حتى الآن في صناعة الأثاث ، مثل : مسمار الخشب وهو ما يعرف « بالكاويلا » وكذلك « الدسر » والقر ، واللان ، « والغفاري » وغيرها من التراكيب .

وبعد اعتناق المصريين الديانة المسيحية ورث أقباط مصر صناعة الأثاث من أجدادهم الفراعنة وأضافوا إليها ما يوائم طبيعة الحو في البلاد وتأثيره على الأخشاب من عوامل تآكل وانكماش وعرفوا الخراط والحشوات .

تعكس قطع الأثاث الشعبي المصري الكثير من إحساس المصري بالجمال ، كما تعكس توارثه لحرفة صناعة الأثاث سواء من الخشب أم من الطين . ولا تخلو قطع الأثاث في البيت المصري من وحدات زخرفية غنية باللون والتوزيع ، كما تستمد استمرارها من عقيدة متوارثة على مدى الأجيال والمصور .

ويعكس أسلوب التأثيث في البيت الشعبي أحدث النظريات الحديثة التي تنادي بأن تكون قطع الأثاث جزءاً من الجدران والقراغ . فالمصاطب والخورنقات جزء من جدران المكان والتسقيفة والتعريشة والأثاث من خامات البيئة المتوفرة دائماً .

يعتبر المكن أحد العناصر المهمة في تراثنا الشعبي فهو الأساس ، لتكوين المجتمع بمستوياته المختلفة ، وقد حظى بنصيب وافر من العناية والاهتمام منذ أقدم العصور . .

وتبدو براعة صانع الأثاث المصري منذ عصور ما قبل التاريخ إلى حد أن مصممي الأثاث في العصر الحديث يسرون على نفس قواعد



بعض قطع الأثاث من معروضات متحف الآثار المصرية بالقاهرة



المشربيات وحرط الحطب في واجهة متحف جابر النورسون بطرابلس



المقاعد الحشنة وأعمال الحارة الدقة





نمذجة للأثاث من مقتنيات متحف حابر الفرعون ويشمل الحصر والكليم ودواليب داخل الجدران

الهواء من خلالها وكذلك الضوء كما استخدمت الخراطة اللدنية الواسعة بل جمع بينها وبين الخراطة الدقيقة داخل إطارات في تكوينات جميلة تمثل أشكالاً هندسية أو آيات قرآنية أو شكل حيوان أو طائر أو آية .. كذلك استخدم مع الخرط حشوات أدخل عليها الحفر العائر أو البارز وزخرفها بوحدات تجريدية لنباتات وطيور وقد حقق فيها الإفادة التشكيلية من تفاوت في درجات الظل والنور والتنوع في دقة الزخارف واتساعها .

ولم تكن مهارة صانع الأثاث مهارة يدوية فحسب بل إنه كان يراعى التغيرات الطبيعية للأخشاب من تمدد وإنكماش والتواء ،

وبعد الفتح الإسلامي قام صانع الأثاث المصري بدوره فأبدع في عمل المحاريب الخشبية المثقلة والمناير والتوابيت والمقاصير وأبواب المساجد ، كما أنتج الأثاث المنزلي البديع ، مستخدماً الخرط والحشوات ، وانتشرت أشغال الخرط الدقيق ذات الجبات المختلفة المقاسات ، فمنها العرائس والمتلوت والوردة والعريضة ، ومسدس الدقماق ، والعدل والمائل منها الدقيق جداً ويسمى السمسمية . وكل هذه مسميات للتكوينات الزخرفية التي يبدعها من الأخشاب المخروطة . وكذلك صنعت المشربيات الأنيقة من أعمال الخرط ، لمنع رؤية من بداخل المسكن وفي نفس الوقت تسمح بمرور نسيمات

كما استخدم القر لربط أطراف الحشوات مع بعضها .. كما استخدم الأربطة ذات المفحار ، لتحكم قطع الأثاث الصغير المشكلة بالأحاريز دون استخدام الغراء أو المسامير .

كما أنه كان على دراية هندسية وعلمية متطورة لتنفيذ قواعد رياضية بتطويع الأخشاب لخدم نمطا معماري للأبواب والوافذ والسر والسياح وغيرها من خلال رسوم مسبقة أو تصميمات أولية قبل التشغيل .

كما برع في صناعة أشكال مختلفة من الدكك والكراسي والمناضد والأصونة والقواسي والثريا والمناير والمقرنصات والشبابيك والأبواب والسياح والمشربيات ، وغيرها مما يخدم العمارة والأثاث وقد استخدم في زخرفة هذه المشغولات الحشية التطعيم بواسطة التجميع أو التلقيم مستخدماً في ذلك الصدف والعاج والأبنوس ، كما استخدم المعادن الثمينة مثل الذهب والفضة والحاس

والحدير بالذكر أن نماذج الأثاث التي عثر عليها والموحدة حتى الآن سواء من العصور الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية معطما كان يخص طبقة الملوك والأمراء أو كبار الدولة أو الطبقات العليا من الحكام .

أما الأثاث الذي يخص عامة الشعب فلا يوجد منه إلا البادر حدا ، ولذا وجب علينا الرجوع إلى البيع الذي ابتعث منه الشخصية المصرية ألا وهو تراثنا الشعبي .. وهو يمثل حذورا ثابته وحصيلته لتفاعل ذكاء الإنسان المصري مع البيئة الطبيعية التي يعيش فيها استيفاء لحاجاته الروحية والمادية .

ويقصد بتأثيث المسكن كل ما يحويه من أثاث ثابت أو متحرك يخدم أشكال النشاط الإنساني من نوم ومعيشة وتناول طعام ، واستقبال الضيوف وتخزين وغيرها من الأنشطة وكذلك مكملات الأثاث من مفروشات وأغطية وفرش أرضيات وأدوات إضاءة وأدوات طهي وخبيز وأدوات حفظ مياه وغيرها مما يحلب الراحة والنفع والمتعة .

ولأن كل منطقة من مناطق مصر تختلف عن الأخرى فهناك مناطق زراعية ومناطق صحراوية وواحات وغيرها ، ومع هذا الاختلاف في البيئة الطبيعية والمناخ نجد أن كل منطقة لها طابعها من حيث التصميم والشكل والمضمون والخامات المستخدمة ووسائل التنفيذ .

ولذلك ستعرف على الأثاث الشعبي (ومكملاته) الشائع استخدامه في بعض المناطق التي تمتاز بطابع خاص .

فإذا ما بدأنا من أقصى جنوب وادي النيل في منطقة النوبة المصرية التي تمتد بطول ٣٢٠ كيلو مترا ناحية الجنوب ومن ناحية الشمال تمتد حوالي ١٨٠ كيلو مترا وخاصة قبل بناء السد العالي وعملية

التهجير . نجد أن هذه البلاد عاشت في عزلة عن بقية وادي النيل واحتفظت بطابعها المميز وكانت تصمم ثلاثة عاصر من السكان يقيم كل منها بحره من المنطقة على امتداد النيل

يقيم الكوز في الشمال وقد سميت بهذا الاسم في العصر العاطمي حيث تولى إمارتها الأمير أبو المكارم هبة الله الملقب بكوز الدولة ومنذ ذلك الحين أطلق عليها اسم الكوز وأهلها يتكلمون اللغة المونوتكية وهي منطقة حلبة تدرجها الزراعة

والمنطقة الوسطى هي منطقة العرب حيث سكانها يحدرون من قبيلة العقيلات وقد نزحوا من الجزيرة العربية وهي تشبه المنطقة الشمالية من ندره الزراعة ، ويوجد القليل من مراعى الأغنام ويتكلم أهلها العربية . أما المنطقة الحورية فهي منطقة النوبين القاديا وهي من أعلى مناطق النوبة وهي عية بالأراضي الزراعية التي تروى ريا دائما ، ويتحدث أهلها لغة القاديا وعلى الرغم من وجود ثلاثة عاصر من السكان فإن المخطوط والسمات الرئيسية في العادات والتقاليد تنفق بينهم إلى حد كبير ، فهم يكونون مجتمعا مترابطا ومتعاطفا ، وقد ورثوا عاداتهم جيلا بعد جيل ، حتى بدأت عملية التهجير فانخرطوا مع باقي السكان في جنوب الصعيد

وبشكل عام كانت مساكن النوبين تظل بواجهاتها على النيل وأسفها على شكل أقية والوحدة الأساسية في المسكن هي الحوش المساوي الذي تفتح عليه حجرات المسكن وحيث تكون الأرض مستوية ومنسطة ونجد أن البيت يشغل رقعة واسعة من الأرض ، كما هو الشأن في الحوب ، أما في الشمال حيث وعورة الأرض وعدم استوائها فإن الأهالي يحتالون على هذه الطبيعة الوعرة ، حتى يمهّدوا أكبر مساحة من الأرض ، ليقموا عليها بيوتهم ولم تكن النوبة تعرف إلا البيت ذا الطابق الواحد

وهناك عمال البناء المتخصصون في بناء الحدران وبناء الأقية ولكن بناء بيت حديد ليس أمرا يخص صاحب البيت وحده .. بل هو شأن كل حيراة إن لم نقل شأن أهل القرية كلها

فبناء بيت جديد يرتبط في العادة بتكوين أسرة جديدة ومعنى هذا أن القرحة تعم القرية كلها ، ومن واجب كل فرد أن يشارك في هذا العمل بقدر ما يستطيع ويستوى في ذلك الرجال والنساء ، البعض يتولى الحفر والآخر يحلب الطمي أو الحجارة ، ومنهم من يحلب حديد الخيل ويجهزه لاستخدامه في البناء ، ومن لم يتسع وقته لعمل شيء من هذا فيكفيه أن يحضر عملية البناء ويضع مدماك أو مدماكين في جدار كمشاركة منه ، وهي العملية التي يقوم بها الجميع مختارين راغبين . وعندما يكون لصاحب البيت مكانة خاصة في نفوس الأهالي فإنهم يتهافتون جميعا على مساعدته . وفي وصفنا للبيت النوبي نجد

في المعيشة أو النوم ، وإذا كانت غرفة النوم معدة لعروسين فتسمى من منطقة الكنوز (حسيركا) وفي منطقة التوبين الغادجا تسمى حاصل وتأتي غرف النوم بأصرة مصنوعة من جريد النخيل وتنعج الملة من حبال مجدولة من لوف النخيل ، أو الجلد على شكل سيور كما يستخدم الصندوق الخشبي المزخرف بوحدات هندسية تمثل زهورا وآيات قرآنية ، كذلك على الأرض بجانب الجدران مجموعة من المراجل الحوصية ذات الأحجام والألوان المختلفة لحفظ الملابس وتزخرف جدران النوم أيضا بالأبراش والأطباق الخوصية الملونة وكذلك المراوح المصنوعة من جريد النخيل والمطرزة بالخيوط الملونة بالادمل على شكل وحدات هندسية وتكسى حواف المروحة وبدها بالملونة الملونة كما تعلق على الجدران الأحجية حيث يعتقد النوبي في يؤمن بالتفاؤل والتشاؤم ، فهم يقومون بعمل هذه الأحجية وبه على الجدران وحول الأبواب وتكون على شكل قرص الشمس أو أوعروس أو سمكة أو عقرب أو على شكل مثلث تتدلى من مجموعة من الأسماك البلاستيك أو الكفوف أو الودع وتنعج الأحجية من الجلود والأقمشة الملونة وتزين بالخرز والترتر والود كما تعلق في السقف عدد كبير من « المشعليل » وهكذا نجد أن الحشرات تغطي بالكامل بهذه المشغولات . حيث تقوم الفتاة في سن مبكرة بعمل تلك المشغولات كي تزين بها بيتها عندما تزور غرف النوم في المسكن النوبي تخص الأسرة والابا

أول حجرة يبدأ بها هي الخاصة باستقبال الضيوف وهي في مداخل البيت ولها باب خاص يفتح على البيت . . ودائما على الجهة البحرية حيث يدخلها الهواء ونسيم الشمال ويسى خارج مداخلها بطول الجدار مصطبة من الطوب اللبن .

ويستخدم في تأنيثها من الداخل عدد من الدكك الخشبية وتعلق على جدرانها مجموعة من الأبراش والأطباق الخوص المختلفة الأحجام والألوان والمزخرفة بوحدات مجموعة من الأبراش تستخدم للصلاة كما تعلق مرآة وتغرس في الحدار بعض الأطباق الخزفية . . كما يشد حبل بين زاوية جدارين متجاورين ، ليعلق عليه الملابس أو الأغذية .

وتدلى من السقف عدد من « المشعليل » (الشعلوب) وهو عبارة عن وعاء مصنوع من خوص النخيل المحدول ، والمزخرف بأشكال هندسية ملونة ، ويعلق هذا الوعاء في سقف الحجرة بواسطة حبال رفيعة من خيوط مجدولة ولونها في معظم الأحيان أحمر ومزينة بالودع والخرز وتعقد أطرافها من أسفل حول « المشعليل » فيصبح معلقا في وسطها ، ويستخدم « المشعليل » في حفظ الأطعمة بعيدا عن الحيوانات والحشرات . . كما يعتبر عنصرا من عناصر الزينة في المسكن .

أما باقي الحجرات المحيطة بالحوش السماوي فتستخدم غالبا

أبواب خشبية من النوبة



جلسة في الحوش السماوي في احد بيوت النوبة ال



المتزوجين بأسرهم وتخصص حجرات للولاد غير المتزوجين وحجرات للبنات غير المتزوجات كذلك يوجد باب خاص لخروج البنات عند الكنوز (باب السر) ويسمى عند النوبين العرب (نقاه) . ويحتوي البيت النوبي على حجرة أو أكثر للمعيشة تفرش بالحصير أو الأبراش كما يحتوي على مخزن أو اثنين ترص فيه مجموعة من الصوامع المصنوعة من الطين وتسمى (جوس) حيث تخزن الحبوب والفلال وتقوم الزوجة بعمل هذه الصوامع وتزخرفها بوحدات من الحفر الغائر أو البارز وتلون الزخارف باللون الأبيض كما تقوم بلصق الأطباق على تلك الصوامع وذلك لتزيينها وكذلك للتمييز بين كل منها لمعرفة ما تحتوي عليه من غلال .

أما الحوش السماوي الذي تطل عليه حجرات المسكن حيث تعلم في البيت النوبي النوافذ الخارجية تقريبا ، وإذا وجدت فهي ضيقة وقرية من السقف ، وذلك لأن المباني ترمى بظلالها على الحوش فتلطف من درجة حرارة الهواء كما تساعد على خلق تيارات هوائية تعمل على تهوية المبنى من الداخل وتلطف من درجة الحرارة كما أن الحوش السماوي يعطى حيزا خاصا لأصحاب البيت غير محروغ يخدم النواحي الاجتماعية ، وكما قال عنه آستاذنا المرحوم المهندس « من فتحه : للطنى .

« إن السماء هي المظهر الرحيم عند الإنسان العربي فهي نظيفة تشبه بتلطيف الحو فعمل على الاستمتاع بها قدر المستطاع فكانت وسيلة لتحقيق هذا الهدف هي الفناء الداخلي ، حيث يكون البيت عبارة عن مربع محوف من الداخل في صورة فناء داخلي ، وحواطه الصماء الخارجية بلا نوافذ على الخارج تقريبا وتطل حجراته على الفناء الداخلي ويمكن منه التطلع إلى السماء ويصبح هذا الفناء وهو نصيب المالك الخاص من السماء ويحلب هذا الفراغ المحاط بحجرات مسكه في أحسن الأحوال شعورا بالهدوء والأمان لا يمكن لأي عصر معماري آخر أن يحله فيما يبدو في كل حالة كما لو كانت منحنية ومتألقة مع المسكن بحيث يستمد البيت دائما مقوماته الروحية من السماء »

وكذا نجد أن بعض البوت في النوبة تظل من جزء من الفناء بأعواد من جريد النخيل وتبنى أسفله مصطبة متسعة أو تصنع دككا خشبية ، تستمتع الأسرة بالجلوس في جوها اللطيف بأوقات الفراغ كذلك يخصص جزء في أحد أركان الفناء كمزينة بوضوح بها الأواني الفخارية والأزيار لشريد المياه كما توجد حجرة بالفناء تخصص للمطبخ يكون بها فرن صغير أو أكثر حيث يقدم الخبز طازجا يوميا عند الطعام كما يوجد به كانون للطهى .

ومعظم البيوت النوبية كانت تغطي من الخارج (بالحجر) باللون الأبيض ما عدا المضيئة بمدخل البيت (الديوان) فألها تغطي بالأبيض أو الأصفر وتستخدم اللون الوردي القاتع في طلاء حشرات النوم .

وكانت المرأة تهتم بزخرفة بيتها ولم لا ؟ فالليل يحرق أمامها سباحه الماركة وهو عامر بالأسماك وتسمو أشجار النخيل شامخة على ضفافه كما تنمو كثير من الساتات والأزهار وتشر أشعتها الذهبية ويتلألأ القمر والنجوم ليلا فأنتحلت من كل ما هو جميل حولها في الطبيعة رموزا وزخرفت به بيتها ، فرسمت الخط المكسر رمزا لعاء النيل والدائرة رمزا لقرص الشمس والهلال والحوم والنخيل رمزا للرفعة والسمو والمثلث رمزا للتسامي والخلود . كما استخدمت أشكالاً تحريكية للنباتات والرهور والطيور في وحدات متكررة كذلك كتبت على المداخل والأبواب آيات من القرآن الكريم تبركا وتيمنا بها ، كذلك رسمت الأحبة حول الأبواب والنوافذ وعلى الجدران على شكل سمكة رمزا للخير والبركة وعلى شكل عقرب أو تمساح اتقاء لشرمهم . كما كانت ترسم أشكالا تمثل رموز الشيران والكاش فوق الأبواب أو تعلق أسماك وتماسيح وحيوانات محنطة وذلك لطرد الأرواح الشريرة ولتحميها من الحسد هي ومن في البيت .

كذلك تقوم المرأة النوبية برشق أطباق صينية فوق المدخل وعلى الجدران ويقر ذلك على أنه دليل على الكرم وحسن الضيافة عند النوبيين ، وعند الكزيات يفسر ذلك بأن هذه الأطباق تحمي سكان البيت من الحسد .. وإذا تعرضت هذه الأطباق للكسر فهي تدبر سوء سوف يحدث للعائلة .. وإذا توفي أفراد الأسرة تنزع هذه الأطباق وتحطم ولا يوضع غيرها إلا بعد أكثر من عام .

وهكذا كان البيت النوبي يبدو للمناظر إليه من بعيد كأنه لوحة فنية جميلة . وربما لاحظت في شكل البيت النوبي بعض خصائص المعمار الفرعونية حيث الأكتاف المائلة تسند الحائط الرأس من الخارج تارك فراغا فيما بينها يستغل في عمل مصطبة أسفل الجدران خارج البيت يجلس عليها النوبي وهو وضويفه ، ليستمتعوا بنسيمات الهواء أو بشمس الشتاء .

وإذا ما انتقلنا إلى قرى وادي النيل الممتدة على ضفتي النيل سواء في الوجه القبلي أو البحري نجد أن المهمة الرئيسة لأغلبية السكان هي الزراعة ، ولذا نجد مجتمع القرية مجتمعاً مستقراً .. والأسرة التي تمثل النواة الأولى في هذا المجتمع بمستوياته المختلفة تنمو في ظل عقائد وعادات وتقاليد ، فنجد أن أفراد الأسرة شديداً الترابط والتماسك ويبدأ ذلك بالزواج من الأقارب ويضم الأبناء المتزوجون إلى مسكن الأسرة ويكبر المسكن ويتسع مع زيادة عدد أفراد الأسرة ، وحتى إذا انفصلت بعض الأسر الصغيرة عن البيت الكبير فيكون ذلك في مساكن مجاورة له حيث الكل يساعد في العمل وتحملون معا أعباء المعيشة فيشكلون وحدة اقتصادية واحدة .

ويشتهر المجتمع في القرية بالبساطة وعدم التكلفة ويتفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة به فيستخدم ما جادت به الطبيعة في بناء مسكه وتأثيثه فيستخدم الطين في البناء بعد خلطه بالتبن وصبه في قوالب أو يستخدم طريقة المدايك في البناء ويسقف منزله بفلوق النخيل ويغطيها بحريفة وتصنع الأبواب والشبابيك من أخشاب أشجار الكازورينا كما يستخدم نفس الخامات تقريبا في تأثيث مسكه .

يتكون المسكن في الوجه القبلي من مدخل يفتح عليه حجرة خاصة باستقبال الضيوف هي (المنذرة) وفي الغالب يكون لها باب عمارة البنية من الداخل



تحرص السيدة النوبية على تزيين البيت والمفرد بالأطباق والمنسوجات

جلية .. وحديث في بيت نوبي ودي الأطباق والحصر من سف النخيل





حيز العيش في الفرن النوبي

المريلة كالإطلاق والطواجن والأواني وغيرها ، وأسفل الحدران (الدور) فيستخدم في حفظ بعض الأدوات المريلة ، وإذا ما أعلق هذا الحورنق « بدلفة » خشية فيسبى في هذه الحالة خوخة تحفظ بها الأوراق المهمة والقرد وغيرها وتقل بقل حديدى وهي تشبه الخزانة

الأرفف : تُبنى الأرفف في الحدران من مادة الطين المخلوط بالشن وتكون حافته الخارجية بارزة لأعلى ويحفظ على الرف بعض الأدوات مثل الملاعن والسكاكين والزجاجات وغيرها وتسمى في محافظة قنا حردوب وهي محافظة سوهاج سرداب .

الصوامع الثابتة (الدوار) : ونسب الصوامع الثابتة ملاصقة للحدران في غرفة التخزين أو في حاد من الفناء . وهي على شكل أسطوانى أو متواز مسطوح ويعملوها حورنق ويكثر استخدامها في محافظة سوهاج وتستخدم في حفظ الغلال والحبوب ، وتبنى من خامة الطين المخلوط بالشن والمرأة في الوجهة القلى على درجة من المهارة في عمل الصوامع فهي تشكل الصومعة بحيث تسع لمقدار معين من الغلال سواء كيل أو اثنتين أو أكثر وتتملا الصومعة من فتحة أعلاها . ثم تسد بالطين بعد ملئها وعد الاستعمال مع من أسفلها وتأخذ الكمية المطلوبة ثم تُسد مرة أخرى وهذه الخرفة تحفظ الحبوب من التسوس ، أما الحورنق الموجود أعلى

الفرن : يُبنى الفرن في غرفة الحيز أو في الفناء ونسب بطريقة المداميك وهو يشبه القبة وتثبت في منتصفه بلاطة مستديرة من الفخار أو الصاب وله فتحتان إحداها أسفل البلاطة لوضع الوقود وإشعاله والفتحة الأخرى أعلى البلاطة لرص الخبز أو طواجن الطعام كما توجد فتحة صغيرة أعلى الفرن لخروج الدخان

الكانون الثابت : يُبنى الكانون الثابت بنفس طريقة الفرن بواسطة المداميك ويكون له فتحة من أسفل لوضع الوقود وفتحة من أعلى لتوضع عليها أواني

أسفلها بالكوتون ويستخدم لحفظ قندور السمن والحن ومقاطف الحر وغيرها

الصفحة :

تبنى الصفحة في الحجرات الحاصصة بالتخزين وخاصة في محافظة المنيا وتستخدم لحفظ الخبز حيث يوضع في صفوف متراسة رأسية ويقفل عليها باب خشى وتكون الصفحة من طابقيين العلوى لحفظ الخبز وأسفلى يُستخدم لتربية الطيور والأرانب أما أعلى الصفحة فيستخدم كرف كبير يوضع عليه بعض أدوات المنزل وهي مأخوذة من الطرا التركي حيث تصنع من الرخام وتزين بقطع الرخام الصغيرة (الحردة) ومازنا نشاهد هذه الصفحة في بعض المنازل الأثرية بها بيت السحيمى

دولاب الحائط :

يكون دولاب الحائط على هيئة خورنق مستطيل بالجدار و « دلفتان » من الخشب وعدد من الأرفف الخشبية ويستخدم لحمل الملابس .

الخورنقات :

تجاوب غائرة في الجدران تسمى الخورنقات على شكل مربعات أو مستطيلات وتستخدم في أعراض كثيرة فأما الموجودة في أعلى الحدار فتستخدم لوضع أدوات الإضاءة ولتربية الحمام . أما الخورنقات الموجودة في مستوى القامة فتستخدم لحفظ بعض الأدوات

الدقة اللدنية والأدوات الحديدية تترك على النوبة الجديدة



أحر على الخارج يدخل منه الزوار حيث إن الأسرة في الوجه القلى شديد التمسك بتعاليم الدين والتقاليد ، فالمندرة دائما في مدخل البيت بعيدة عن باقي الحجرات الأخرى حتى لا يرى من فيها أو من يدخلها من الداخل من النساء . ويمتد المدخل ، ليؤدى إلى فناء صماوى يفتح على باقى حجرات المسكن مثل حجرة المعيشة وحجرة أو أكثر للوم ومخزن وفي بعض الأحيان غرفة للخيز وإذا كان المسكن من طابقين تخصص غرفة الطابق العلوى للوم وتسمى في هذه الحالة في محافظة أسيوط وسوهاج بالفقصر .

لما بالنسبة لتأثيث المسكن فقد كان المتعارف عليه سواء في الوجه القلى أو الحردى أن أهل العروس لا يقدمون لها من أثاث المسكن سوى صندوق العروسة ولحاف ووسادة وبرش أو حصيرة أو كليم من الصوف وبعد أن تستقر العروس في بيت الروحية تقوم بتكملة ما تحتاجه لتأثيث مسكنها نفسها مستخدمة في ذلك الخامات البنية . ونلاحظ ارتباطا بين المبنى المعمارى والأثاث الداخلى وخاصة الأثاث الثابت والذي يبدو تشكيل نحتى داخل المبنى المعمارى وكذلك تبدأ في تزويد مسكنها ببعض قطع الأثاث الأخرى المصنوعة من جريد الخيل أو الأحشاب أو المعدن وذلك حسب مستوى الأسرة المادى .

ويتمثل أثاث المسكن في معظم مساكن قرى الوجه القلى في أثاث ثابت وأثاث متحرك يُصنع معظمه من الطين والأثاث الثابت يشتمل على :

الحاصل :

يُبنى الحاصل في جانب أحد الحدران بالفناء وله باب خشى صغير نسبيا أسفل الحدار وقد كانت تستخدمه الأسر الفقيرة للوم وخاصة في فصل الشتاء حيث لا تمتلك من الأغصنة ما يقيها من البرد وتفرش أرضيتها بالقش أو برش من سعف النخيل ويوجد بأعلى الحاصل فتحة مستديرة للتهوية لما الآن فيستخدم الحاصل لتربية الحيوانات المنزلية الصغيرة كالماعز والأرانب .

المصطبة :

تبنى المصطبة من قوالب الطوب اللبن وتغطى بطبقة من ملاط الطين وللمصطبة عدة استعمالات فإذا بُنيت خارج البيت كانت للحلوس عليها في شمس الظهيرة شتاء وفي الهواء الطلق في ظل الحدار أو في المساء صيفا وإذا ما بُنيت داخل المندرة أو غرف المعيشة استخدمت للحلوس عليها كالأثاث ، وإذا بُنيت في غرف النوم (وتكون في هذه الحالة منسقة وعريضة) فتحصص للوم كإبرة وتفرش بالحصر أو الأكلمة الصوفية أو مفروشات تسع من قصاصيص الأتمة وتوضع عليها وسائد وسائد موشاة بالقطن وقد تطورت المصطبة بتحويل أسفلها وتسلح مسطحها بأعواد الحريد ويسمى التحريف

صناعة الكراسي من جريد النخيل



الطعام ويمكن أن تُبنى عدة كوابن متجاورة لوضع أكثر من إناث عليها لطيء الطعام ، أو يكون للكاثون عدة فتحات .

الهواية

تبنى الهواية ملاصقة للكاثون وهي عبارة عن حوض كبير مرتفع ترص عليه الأواني بعد غسلها لتحف بفعل الحرارة الناتجة عن الكاثون ويسهل لومة البيت تناولها أثناء إعداد الطعام .

العلاقة

العلاقة جريدة نخيل أو حبل محلول من لوف النخيل ويثبت بين جدارين متجاورين ليعلق عليها الملابس

المشابت

المنابت عبارة عن قطعتين من جريد النخيل السمك من جهة قاعدة الحريدة أو قطعتي حديد ومفروستين متقابلتين في الجدار لتوضع عليهما الألحفة والبساطين مطوية أثناء النهار .

وهكذا نجد أن الزوجة تقوم بتأثيث مسكنها مستخدمة خامات الطين أو الطفلة حيث لا يكلفها ذلك سوى الجهد والوقت .. أما إذا كان المستوى المادي للأسرة أكثر يسرا فإنها تزيد في مسكنها بعض قطع الأثاث المصنوع من خامات أخرى مثل جريد النخيل أو الأخشاب أو المعدن مثل الحديد والنحاس . ومن هذه الأنواع :

أثاث من جريد النخيل :

هناك كثير من الأسر التي تستخدم الأثاث والكراسي والمناضد المصنوعة من جريد النخيل كما يقبل على استخدام هذا النوع من الأثاث الطلبة الذين يسكنون بعيدا عن قراهم بجانب الدور التي يتلقون فيها العلم .. كما يستخدم الجريد في عمل الأقفاص التي تربي فيها الطيور والمطابخ التي تستخدم عند عمل الخبز .

الأثاث المعدني :

ويتنثل الأثاث المعدني في الأسيجة الحديدية والنحاسية وبعض مكملات الأثاث مثل حمالة ليزير أو العلاقة التي تعلق بواسطة حبال في السقف ، ليوضع عليها أواني الطعام بعيدا عن الحيوانات المنزلية والطيور .

الأسيرة الحديدية :

ويسمى السرير الحديد حسب قطر أعمدته فهناك سرير حديد بوصة أو بوصة ونصف أو سرير « اثنين بوصة » وهكذا ، وتطلى الأسيرة الحديدية باللون الأسود أو الأزرق الفاتح ويزين بكثير من الحليات النحاسية وكلما زاد سمك أعمدته وكثرت حلياته كلما ارتفع ثمنه .

ويتكون السرير من أربعة أعمدة ويثبت شباك واجهة السرير بالعمودين الأماميين ويظهر السرير بالعمودين الخلفيين وتثبت أعمدة الواجهة الظهر بواسطة عارضة حديد بين كل عمودين تسمى قنذ

صناعة الكراسي من جريد النخيل



ابواب ورسوم على حدران من الطوب التي وفر أسفل المصطبة بجوار المدخل الخارجي للبيت



السريز ويوضع فوق كل من العارضتين الملة الخشبية وتتكون من عارضتين خشبيتين لهما أرجل مخروطية تثبت على العوارض الحديدية وطرفها مفرع على شكل نصف دائرة يلتف حول العمود وتسمى أرجل الملة . والعارضة لها إفريز داخلي وثبت بين العارضتين ألواح خشبية بعرض السريز وتسمى ألواح الملة ويربط بين أعمدة السريز الأربعة أسياخ تنتهي بحلقات تثبت في مسامير بارزة أعلى العمود ويزين أعلى العمود بعد ذلك بحليات متفخمة لها شكل مخروطي مدور وتسمى عسكري السريز ، كذلك يوجد في منتصف العمود حلية أخرى تسمى كويته .

كما تحلى الأسياخ الحديدية التي تكون شبك السريز بمرامق نحاسية بينها دوائر تسمى كحكة وكذلك يوجد وسط ظهر السريز دائرة نحاسية بداخلها مرآة تسمى قوة ويغرض السريز بوضع حشوات من القطن على الملة الخشبية وتغطي بملاءات قطنية تكون مطرزة في بعض الأحيان وفي الشتاء يمكن وضع بطانية فوق الملاءة وتستخدم الوسائد المحشوة بالقطن ويغرض السريز بوضع الدككين مثل السباح حيث أعلى دائر من الدانتيل أو من الأقمشة القطنية وبعض الأستر تستخدم الناموسية وهي من التل وتغطي السريز بالكامل لحماي النائم من الناموس كذلك يستخدم البعض دائر القطن المطرزة حول الجزء السفلي من السريز ويسمى ملاكوف .

الأسيرة النحاسية :

تشبه الأسيرة الحديدية في تكوينها وتختلف في بعض الأحيان في شكل الأعمدة فبعضها قطاع مربع أو أن يأخذ الشكل الحلزوني في بعض أجزائه كما تكثر الحليات النحاسية والبرامق وتزين ببعض الحليات النحاسية المصنوعة على شكل فروع وأوراق نباتية وزهور أو طيور أو ملائكة ، وتغرض وتغطي نفس طريقة الأسيرة الحديدية .

أما الأثاث الخشبي الذي يستخدم في تلك المناطق والذي يصنع من خشب الكازورينا والصنصاف والكافور أو خشب الموسكي فيمثل في :

الصندوق :

ويعد الصندوق أكثر أثاث المنزل شيوعا في البيت المصري عموما منذ القدم وهو بسيط التركيب ويستخدم في حفظ الملابس وأدوات الزينة وغيرها فبعض صندوق العروسة والصندوق العادي . وتصنع هذه الصناديق من أخشاب الصنصاف أو الكازورينا وبعضها يكون غطاءه مطحا وبعضها مقصبا ويصنع بأحجام مختلفة ويسمى حسب مقاسات طوله . . ونلاحظ في شكل الصندوق المستخدم حاليا بعض خصائص الصندوق الفرعوني إلا أن هذا مزخرف ومطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة . . أما صندوق العروسة الحالي فيطعن من الداخل والخارج بالورق ويخرف بالعجوة الحمراء الوردية بخطوط هندسية

ووحيدات على شكل زهور ونباتات وطيور كما يحلى غطاء الصندوق وجوانبه وحول حوافه بشرائط معدنية مفصصة ومزينة بنقوب صغيرة متراصة أو أشكال هندسية هذا بالنسبة لصندوق العروسة أو صندوق الملابس ، أما الصندوق السحارة فهو صندوق كبير الحجم مغطاه علوي يفتح من قرصة الصندوق العلوية أو من الواج وهذا الصندوق نادرا ما يخرف ويستخدم في حفظ السكر والأرز شاي وغيرها من تموين البيت .

الدكة :

تعتبر الدكة نوعا من الأرائك المستخدمة حاليا في معاد الوجه القبلي حيث تستخدم للجلوس عليها في غرف (المتلدة) وغرف المعيشة كما تستخدم في حجرات النوم كالدككين مقابلتين وتوضع عليهما حاشية قطنية تغطي بملاءة والوسائد المحشوة بالقطن ويعتبرونه مكان نوم أمين بالنسبة حيث إنه سريز محاط بمساند وظهري الدككين مثل السباح حيث مساند الدكة يكونان دائما على ارتفاع واحد وقوائم الدكة مخروطية وتنتهي في بعض الأحيان بحلية على شكل كرة أو مد

وحاليا تدهن الدكة باللأصفر أو الأخضر أو الأزرق وإذا ما استخدمت للجلوس ، فتغطي بالكليم أو السجاد المعصاات الأقمشة .

كرسي الطعام :

كرسي الطعام عبارة عن منضدة صغيرة لا تزيد قمرتها ٥٠×٥٠ سم وارتفاعها لا يزيد عن ٤٠ سم وتستخدم بكثرة في محافظة أسيوط وسوهاج ولا يكاد يخلو بيت منها وتستخدم لوضع صينية الطعام عليها عند الأكل .

الطبلية :

الطبلية عبارة عن منضدة منخفضة وتكون قرصتها دائما مستديرة ومساحتها مختلفة منها الصغير والكبير وتثبت قرصتها على أربع أرجل مخروطية وارتفاعها لا يزيد عن ٣٠ سم وتستخدم لتناول الطعام عليها أو لإعداد وتجهيز الخضروات عليها قبل الطهي وكذلك لفرد عجائن الفطائر عليها بواسطة عصا أسطوانية مدببة الطرفين تسمى نشاة . كما يستخدمها الأطفال الصغار لوضع كتبهم عليها أثناء استذكار دروسهم وهم جالسون على الأرض حولها .

المنضدة :

هي مناضد مرتفعة ذات قرصة مستطيلة أو مربعة وتستخدم في عدة أغراض مثل تناول الطعام عليها أو استذكار الدروس كما تستخدم لوضع الموائد عليها وأواني الأطعمة وفي هذه الحالة تكون ذات أذراج مثبتة أسفل قرصتها لحفظ الملاعن والسكاكين وغيرها من أدوات المطبخ

صغيرة وتدهن هذه الماصد باللون الأخضر أو الأصفر أو الأزرق الفاتح وإذا كانت طمس أثاث مسك عروس حديدية فتلون باللون الوردية الحمراء والصفراء على شكل تجاريع الأخشاب .

الكتب الاسطانبولي :

يبدو أن تلك الأرائك سميت بالكتب الاسطانبولي نسبة إلى ما كان يستخدمه الأتراك في مصر في منازلهم حيث ذكر المشرق الإنجليز إدوارد ولين في كتابه « المصريين المحدثون شمائلهم وعاداتهم » والذي وصف فيه ما تحتويه غرفة التخابوش وهي ضمن غرف الاستقبال حيث كانوا يستخدمون أرائك خشبية مستطيلة بدون ظهر أو مساند توضع على جانب واحد أو جانبين أو حول ثلاثة جوانب من الغرف حيث كانت هذه الغرفة بالدور الأرضي وذات واجهة مكشوفة أي لها ثلاثة جدران فقط . . وشكل هذه الأرائك يتقارب مع شكل الكبة الاسطانبولي حيث أنها بدون ظهر أو مساند أما ما طرا عليها حاليا هو تزويد تلك الكبة بقاع أسفل القرصة لاستخدامها في أغراض التخزين حيث رودت القرصة العلوية أو واجهة الكبة « بدلفة » تغلق على ما بداخلها وتسمى في هذه الحالة كبة سحارة وتخزن فيها المفروشات والملابس عند عدم استخدامها في فصول السنة المختلفة .

البوريه :

يمكن اعتبار كلمة بوريه تحوير لكلمة مكتب باللغة الفرنسية وخاصة وأن البوريه يتكون من عدد من الأدراج مثله في ذلك مثل المكتب الذي يتكون أيضا من أدراج .

والبوريه عبارة عن قطعة أثاث مكونة من أربعة أدراج فوق بعضها رأسيا وتوضع فوقها مرآة في بعض الأحيان وتدهن باللون الأصفر وتجزع باللون الأحمر الوردى على شكل سمار الأخشاب كما يلون في بعض الأحيان باللون الشى .

ويستخدم البوريه في حفظ الملابس وأدوات الزينة الخاصة بالروحة .

الدولاب :

أصبحت الأسر حاليا تستخدم الدولاب الخشبية لحفظ الملابس بدلا من دولاب الحائط ويكون الدولاب ذو « دلفة » واحدة أو أكثر . . والدولاب ذو « الدلفة » الواحدة تكون هذه « الدلفة » عريضة وأسفلها درج أو اثنتان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » أو الثلاثة « دلف » ويزود في بعض الأحيان بأدراج من أسفل أو من الداخل وكثيرا ما يزود الدولاب من الداخل أو الخارج بالمرآيا التي تثبت على « الدلف » . . والدولاب الذي يخرف بالألوان يسمى بالدولاب العربي أما الدولاب العادي غير المزخرف يسمى أمريكانى ، وهذه التسمية شائعة بين صانعي الأثاث في الوجه القبلي

وحاليا أصبحت كثير من الأسر تقوم بهدم مارلها المبنية من الطوب اللبن وإقامة المباني الخرسانية المسلحة وتوثت هذه المساكن بالاثاث الحديث والمصنع أعلاه من الأخشاب وذلك لمجرد التقليد وكسوع من الشاهى .

لا يختلف المسكن وتأتيه في الوجه البحرى كثيرا عن الوجه القبلى فالمسكن في الوجه البحرى مكون من نفس الوحدات ولا يزيد عليها سوى حجرة شتوية ننى بالدور الأرضى وينى بها قرن يشغل عرص الغرفة كلها من الحدار للحدار وسطحه العلوى مسطح فيكون القرن بمثابة مصطبة كبيرة وقبل النوم يوقد القرن لدفئة الغرفة ويغرض على سطح القرن حصيرة أو كليم للنوم عليه للتمتع بالدفء في أيام الشتاء القارس

وتختلف مسبات وحدات المسكن في الوجه البحرى وكذلك الأثاث ومكملاته عن الوجه القبلى كما يمكن أن تختلف بعض المسبات من محافظة لأخرى كذلك يمكن أن تختلف خامه نصيب بعض مكملات الأثاث ممثلا يستخدم لحفظ حاحات المسكن في الوجه القبلى من خوص الخيل مثل المراجلين والققف والمقاطف وغيرها

ولكن في الوجه البحرى يُستخدم الوص بعد تشيئه في عمل أسبه تستخدم لنفس الغرض وكذلك تستخدم عيدان نبات الحنة في عمل المشات والأسته والقطاعات وهي خاصة بتربية الكتاكيت .

ولا يخلو بيت من بيوت الوجه البحرى من برج أو أكثر لتربية الحمام

المسكن الشعبي في المدينة

أما الطبقات الدنيا في محافظة القاهرة فقد كانوا يؤثثون مساكنهم حسب عدد الغرف التي يعيشون فيها سواء كانت حجرة واحدة أو أكثر حيث يضمون فيها كل ما يخدم أنشطتهم اليومية - فللنوم تستخدم الأسيرة الحديدية ذات الأعمدة وتكون مطلية باللون الأسود وتسمى هذه الأسيرة حسب تخانة أعمدتها فتسمى سريز بوسة اثنين ، ويربط بين أعمدة هذه الأسيرة أسياخ حديدية ويعلق كل عمود غطاء نحاسى يسمى عسكري السريز وهناك بعض الأسيرة الحديدية ذات أعمدة قصيرة وتكون مطلية باللون الأزرق (اللنى الفاتح أو الأخضر الفاتح) (فسقى) . . والأسيرة الحديدية عموما واحيتها وظهريها عبارة عن أسياخ وقوائم حديد مزخرفة بعض الحليات النحاسية

وكانت الأسر الميسورة الحال تستخدم الأسيرة النحاسية ذات الأعمدة مربعة القاعدة ويربط بين هذه الأعمدة كورنيش نحاسى مزخرف أو بأسياخ نحاسية وواجهة السريز وظهريه مزخرف بقوائم وحليات نحاسية ومراميات على شكل دوائر تحيط بها حلقات نحاسية

أو تماثيل تمثل أشكال الملائكة ويعمل الأعمدة حليات نحاسية وهي المساكير مثل الأسرة الحديدية وكانت هذه الأسرة مرتفعة كثيرا عن الأرض فقد كان سائدا أنه كلما علا السرير وارتفع عن الأرض كان ذلك دليلا على الثراء والرفق حتى إنهم كانوا يضعون جزءا درجيا من الخشب للصعود على السرير .

وسواء كان السرير من الحديد أم النحاس فُيلف حول الأعمدة والأسياخ من أعلى دائر من الدانتيل أو القماش المطرز بالخيوط الملونة وملة السرير من الخشب ويوضع فوقها المرتبة المحشوة بالقطن ووسادة أو اثنتين وتغطي بالملايات المحلاوى أو المطرزة مثل الدائر العلوى ويلف حول أرجل السرير من أسفل دائر آخر مطرز بنفس الطريقة يسمى الملاكوف ويركب فوق السرير الناموسية وهي من التل وتوضع من فوق الأعمدة وتعد من الوسط وتدلى حول السرير من جميع الجهات حتى تمنع دخول الناموس أو الذباب الى النائمين .

ويستخدم الألفه والدرايات في الغطاء والدراية عبارة عن لحاف محشو بالقطن وهي من أقمش الساتان اللامع ولها كرايش من الجانبين وحاليا تستخدم الألبسة الخشبية في معظم المنازل بالقاهرة والمدن الكبرى وذلك لسهولة الصعود اليها والهبوط منها وكذلك لسهولة فرشها وتنسيقها ولا يحتاج الى دائر علوى ولا الى ملاكوف فهي تغطي بملامة محلاوى أو ملامة من التل المطرز بالخيوط الملونة . ويعمل ظهر السرير بلكانة يتدلى منها ستارتان على جانبي السرير من الخلف وتكونان من نفس نوع الملامة .

ولحفظ الملابس يستخدم الصوان (الدولاب) ويوجد منه عدة أنواع منها الدولاب ذو « الدلفة » الواحدة وتكون عريضة ومغطاة بمرآة من الخارج في معظم الأحيان أو من الداخل وأسفلها درج لحفظ الأكواب والأطباق والملاعق وغيرها أو لحفظ القوط وملامات الألبسة .

وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وفي أغلب الأحيان يكون بين « الدلفتين » جزء مسطح به حلية بها مرآة يضاوية الشكل وأسفل « الدلفتين » درج أو درجان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وبينهما يوجد من أعلى الى أسفل قترية لها « دلفتان » من الزجاج وأسفلها خورق وأسفلها ثلاثة أدراج وهذا النوع يسمى الدولاب البيانو .

أما تخزين مثونة المنزل من أرز وسمن وسكر وغيرها فيستخدم لذلك الصندوق الخشبي المزخرف بالشناير الصفيح والمسامير .

وإذا خصصت حجرة لاستقبال الضيوف وتسمى حجرة المسافرين ، أو ركن من حجرة يستخدم لذلك الكتبة الإسطانبولى (أريكة) وتصنع من الخشب الموسكى ولها أربع أرجل مخروطية يحيط بها من جميع الجوانب والسطح الواج خشية طويلة وبعضها تسمى كتبة صحارة حيث يصنع لها قاع من الخشب وتصنع له « دلفة » في السطح العلوى أو واجهة الأريكة وتصنع لها سقافة بقل حيث يخزن فيها متاع

البيت أو الملابس الشتوية في الصيف أو الصيف في الشتاء

وتغطي هذه الأريكة بمرتبة محشوة بالقطن ويوضع عليها مسند يستند على الحائط ووسادتان توضعان في وسط الأريكة وهو نوع من الكتب الإسطانبولى يسمى « مدبس » أى تُنجد حول الأجر بالقطن ويغطي بقماش الجوت ويدبس بواسطة مسامير التجديد ، الرموس المستديرة المححدة النحاسية ويصنع للمرتبة والمساند والور الخاصة بها أغشية من نفس نوع الجوت كما يستخدم أيضا المكان المخصص لاستقبال الضيوف الكراسى الخيزران ويوجد من أنواع كثيرة وتسمى حسب التشكيل الذى يتكون منه الظهر الكرسي والأرجل فمنها كرسي عثمانى بعرائس وشريحة وقمقم وكرسي بصلو ربة الجمل وكرسي بسوست . وهناك الكرسي ذو القاعدة والظهر المجدولين بالقش . ولتناول الطعام تستخدم في أغلب الأحيان الطاولة الخشبية وبعد تناوله يضعون الطاولة أسفل السرير حتى لا تأخذ حيزا من الغرفة وبعض الأسر تستخدم المناضد الصغيرة وتسمى ثرابيزة وهي مستديرة في أغلب الأحيان فهاى التطوير لأرجل الطاولة حيث ارتفعت أكثر عن الأرض ليستخدمه الجالسون على الكراسى والارائك البعض يستخدم مع هذه المنضدة منضدة أخرى أو اثنتين أصغر حجما ولكنها بنفس الارتفاع وتقدم عليها المشروبات وتسمى طفطوقة .

أما الارضيات فكانت تفرش بالحصى أما الأسر الموصرة فكانت تستخدم فلقه البساط وهو نوع من السجاد الصوف الخفيف ويقص حسب المقاس المطلوب ويوضع فوقها شلت للجلوس وهي وسائد محشوة بقصاصات الأقمشة أو القطن أما الآن فاصبحوا يستخدمون الأكلمة الصوفية أو السجاد القطنى .

أما للشرب فيستخدمون القلل الفخارية يضعونها في صينية من النحاس وتغطي بأغشية نحاسية والآن أصبحت تصنع من الألومنيوم أو البلاستيك وتوضع على قاعدة الشباك أو في مكان يصله تيار الهواء أو توضع خارج الشباك على قاعدة خشبية لها فتحات مستديرة توضع بها القلل تسمى كابولى .

أما بالنسبة للمكان الخاص بإعداد الطعام . فلما أن يكون في ركن بالحجرة أو في مكان خاص مثل المطبخ . فيوضع به منضدة مستطيلة لها درج أو اثان لحفظ الملاعق والسكاكين ويوضع فوقها وابلر والأواني .

وهناك النملية لحفظ الأطعمة وهي من الخشب أو الصاج ولها « دلف » من السلك لتهوية الطعام وعدم دخول الحشرات إليه ، كما توجد المطبخ التى يحفظ بها الأطباق بعد غسلها ، وأواني الطهى كانت تصنع من النحاس واستبدل الآن بالألومنيوم لرخص أسعارها ولأنها لا تحتاج الى طلاء وهذه الأواني عبارة عن مجموعة من الحلل وطاسة وأنجر ولحرق ، وتستخدم لطحن التوابل الجرن وهو من

الخشب ويده من الحديد أو الهون وهو من النحاس الأصفر لها مقاسات مختلفة .

أما أدوات الفسيل فهي عبارة عن طشت نحاس أو الألومنيوم أو البلاستيك وكوز وكرسى خشى منخفض ليجلس عليه من يقوم بعملية الفسيل .

التجمعات السكنية بمحافظة الوادى الجديد :

كان لوجود الصحراء الشاسعة والمياه الجوفية المتدفقة من العيون والآبار دور كبير في تقسيم مجتمع الواحات إلى عدد من القرى المعزولة كل منها عن الأخرى ويتبع كل قرية عدد من العزب التى تتشرب حولها تبعا لإنتشار مصادر المياه .

وقد فرضت العيون والآبار مواقع الإقامة والتوزيع السكاني في تلك المناطق وينظرة عامة لشكل الكتل البناية لمعظم القرى والعزب نجد أنها مقامة فوق تلال من الرمال المترامية على شكل مصاص مثل قرية القصر وقوط وتيرة وبلاط في الواحات الداخلة أو فوق توى ومباني قديمة قد دفنت تحت الرمال بفعل العواصف الرملية مثل قرية باريس والمكان البحرى بالواحات الخارجة . ومثل قرية القلمون التى بنيت فوق أطلال قلعة قديمة وقرية بشندى المبنية فوق العديد من المقابر الرومانية بالواحات الداخلة .

وقد بنيت التجمعات السكنية فوق تلك المناطق المرتفعة لتكون بمنأى من غزوات قبائل البربر من الغرب عن طريق درب الغبارى وهجمات الدراوش السودانيين عن طريق درب الأربعين جنوبا فالارتفاع يسهل لهم الرؤية والاستطلاع من بعد لبده الدفاع كما أن هذه القرى كانت تحاط بالأسوار العالية ذات الأبواب الضخمة التى يعلقونها مساء للحفاظ على خيراتهم وثروتهم كذلك هندسة البناء وضيق الدروب المسقوفة والتواها وتعدد الأبواب الخشبية الضخمة التى تغلق هذه الدروب في المساء ووقت الشعور بالخطر كل ذلك بغرض الدفاع عن القرى .

ولقد كان لقرية باريس أربع طوابق تبعد كثيرا عن القرى وكانت كإبراج مراقبة لتنبيه السكان قبل وصول المهاجمين من الدراوش « كما كانوا يسمونهم » فيغلقون أبواب الدروب والمنازل .

ولقد كانت تلك القرى تبدو عن بعد كأنها قلاع شامخة محاطة بالأسوار وكذلك فإن وضع التجمعات السكنية في تلك الأماكن المرتفعة يحميها من العواصف الرملية ويحمى المباني من نشع المياه الجوفية كما يعمل على تلطيف الجو وتقليل شدة الحرارة .

وتمتاز مباني الواحات بأنها متلاصقة ومتجمعة في كتل كبيرة فيبدو سطحها الأفقى العام أكبر بكثير من سطح الفراغات التى تتخللها سواء كانت أبنية داخلية أو شوارع وخاصة أن الشوارع معظمها مسقوف

وكثير منها مبنى فوق أودار عليا خاصة قرية القصر الداخلة وهي بلدة الوحيدة بالوادى الجديد التى يصل عدد الطوابق في مساكنها إلى ثلاثة وأربعة طوابق كما أن الشوارع تأخذ تضاريس المكان وهي كثيرة الانحناءات وضيقة .

العناصر المعمارية للمباني وعناصر التصميم الداخلى بالوادى الجديد

كانت معظم المباني في الوادى الجديد مكونة من طابق واحد ويعبر الوقت ومع تزايد السكان بزيادة عدد الأفراد في العائلات ، بدأ الأهالى في التوسع الرأسى في المساكن فأصبح البيت مكونا من طابقين أو ثلاثة ، وفي قرية القصر أرتفعت بعض مبانيها إلى أربعة طوابق وكما ذكرنا فإن بيت العائلة الكبير يضم أكثر من مسكن وتختلف مساحة المساكن تبعا للمستوى المادى للعائلة وكذلك لعدد أفرادها ولكن التقسيم الداخلى للبيوت كان متشاهما وإن اختلفت المساحات .

تبدأ البيوت عادة بمصطبة خارجية بجانب باب المدخل وبطول جدار الواجهة وتستخدم للجلوس عليها في أوقات الفراغ أو ليسترخ عليها الضيوف الأعراب قبل أن يؤذن لهم بالدخول إذا لم يكن رب البيت موجودا ويعلق بجانب الباب إباء فخارى يملأ بالماء كسيل يشرب منه المارة ويسمى (علاوة) وبيت العائلة الكبير له باب ضخم يزخرف بالمسامير الحديدية ذات الرموس الكبيرة وهذه الأبواب لها أعتاب عريضة (توشيشة) عبارة عن جزع شجرة سنط ويستوى ويكتب عليه بعض الآيات القرآنية للتبرك بها واسم صاحب البيت ومن قام ببنائه ومن قام بعمل البوابة وتاريخ إتمامه ويعتبر ذلك كلفتة تعلن من صاحب البيت وكلوحة تذكارية وإذا ما أدى أحد أفراد العائلة فريضة الحج فيكتب حول المدخل وفي إطرارات على جدران الواجهة آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأدعية الخاصة بهذه المناسبة كما يزخرف الواجهة بصور تمثل الكعبة المشرفة والمسجد الحرام وجموع المصلين وكذلك وسائل المواصلات المختلفة التى يستخدمها الحاج للوصول إلى الأماكن المقدسة من الجمل والطائرة والسفينة كذلك يستخدم في زخرفة الواجهة وحداد نباتية وزهور ، ويستخدم في تنفيذ ذلك الألوان الجيرية والصبغات .

وهناك بعض المنازل يقوم أصحابها بلصق الأطباق الخزفية فوق أبوابها دلالة على كرم أصحاب البيت أو تبركا بالقرع حيث تشبهه في ذلك استدارته وبريقه . وقد أكتسب المصريون عامة هذه العادات عن أجدادهم الفراعنة فقد كان يكتب على أبواب المساكن لافتات تحمل جملاً مثل « المنزل الجميل » أو يكتب اسم الفرعون حيث كان يعتبره المصريون من الآلهة أو ابن الإله وكذلك يكتب اسم الحاكم إذا كان



عمارة (سيوة)

الباب ومن أسفل في قطعة خشب يثبت أسفلها بنعل حذاء قديم من الجلد السميك ، حتى لا يتآكل بسرعة ولكي لا يفوق البروز في الأرض .

وجميع الأبواب في قرى الوادي الجديد مكونة من « دلفة » واحدة ويستخدم لفتحها من الخارج القضة والمفتاح ومن الداخل السقطة وكلها مصنوعة من الخشب ولقد كان المسكن في قرى الوادي الجديد يتكون من الداخل من جزأين رئيسيين :

الجزء الأول : يتكون من المدخل وقاعة الاستقبال والسقفة والخزائن .

الجزء الثاني : يتكون من الفناء السماوي وغرف النوم والمعيشة والمطبخ ودورة المياه وتلتحق به الخطائر .

صاحب البيت من عداد موظفيه كما يضعون رموزا كثيرة تحمل معنى المال الحسن . . . وإذا زار أصحاب البيت أحد المعابد فإن ذلك يكسبه فخرا وزهوا لأنه مكان مقدس فيسجل ذلك على مدخل بيته . . . أما باقي البيوت التي تخص باقي الأسر في قرى الوادي الجديد فكان لها أبواب صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن ١٥٠ سم وعرضها يصل إلى ٩٠ سم وقد فرس ذلك لسبيين :

أولاً : حماية البيت من المهاجمين الذي يركبون الخيل والجمال من القبائل الغريبة ، أو أن انخفاض فتحة الباب تجبر من يدخل على الانحناء وذلك كتحية واحترام للمكان وغالبا تصنع حلوق الأبواب « والدلف » والأعتاب من أخشاب السنت لشدة تحمله وصلابته وتحرك دلفا الأبواب على محور رأسى يبرز طرفاه من أعلى ومن أسفل وهو حزم ربيع من شجر السنت وتثبت هذه البروزات من أعلى في عتبة



حدران من الطوب التي وظللت بيضاء من الحير (من مدينة سيوة)





المسجد العتيق (سوه)

تسمى دويبة وقد توارث سكان بشندى بناء صوامعهم فوق الأسطح بهذه الطريقة منذ العصور الفرعونية .

كما أن بعض القرى تنتشر بها الحشرات التى تضر المحاصيل إذا خزنت داخل المساكن فإنها تخزن محاصيلها فى رمال الصحراء وكل عائلة تخصص مكانا معينا تضع فيه محاصيلها ويشار إلى مواضع التخزين بغرس عصا طويلة فى الرمال فوقها وتسمى المخازن الموجودة فى الرمال بالمطامير .

الرواق :

وهو صالة كبيرة بالدور العلوى تعلو المنذرة مباشرة وتسمى الرواق وهي محاطة بثلاثة جدران فلا يبنى الجدار الرابع الذى يمثل مدخلها . . . وهي غرفة نوم الضيوف وفي منازل كبار القرية مثل العمدة يستخدم الرواق كمنذرة يجتمع فيها بشيوخ البدنات وكبار العائلات إذا كثر عدد الزائرين فى حين تكون المنذرة بالدور الارضى لاستقبال عامة أهل القرية .



عمارة (سوه)

السقيفة (القاعة) :

قاعة متصلة بالمدخل مباشرة تسمى القاعة وهي مسقوفة وبدون نوافذ فى معظم المساكن وإذا وجدت أى فتحات فهي صغيرة وتكون فى أعلى الجدار . . . وتعتبر السقيفة الحجرة الخاصة بالمعيشة حيث تتجمع فيها العائلة ويقضون فيها أوقات الفراغ وتناول الطعام وتستخدم أيضا لاستقبال الضيوف إذا كان البيت صغيرا وليس له منذرة . . . وفي بعض البيوت توجد سقيفة أخرى المطرزة بترك جزء فى سقفها مكشورا ويعمل خورنقات فى جدران السقيفة لوضع بعض أدوات المنزل بها أو تبنى بعض الأرفق البارزة وتستخدم كدواليب فى الأركان ويعلق على الجدران الأبراش المطرزة بالخيط الملونة وتفرش الأرضية بالأبراش أو الحصير ، والبعض يضع الأرائك الخشبية التى تغطى بالحشايا القطنية والمفروشات وتستخدم السقيفة أيضا فى فصل الشتاء ويوجد بالسقيفة باب يؤدى إلى باقى وحدات المسكن .

وعلى ذلك يمكن تجميع العناصر المكونة للمباني وتصميمها الداخلى بالوادى الحديد والتي تغطي مساكنها طابعها المميز فى التالى :

قاعة الاستقبال (المنذرة) :

بعد تناول الطعام يوضع على الأطباق الخوصية الواسعة أو تستخدم الطبلية الخشبية المربعة أو المستديرة إذا كان الزائرون يحلسون على الحصير فى الأرض .

أما إذا كانت المنذرة مفروشة بالمصاطب أو الأرائك والكراسى فتستخدم المناضد الخشبية أو المصنوعة من جريد النخيل .

وحاليا أصبحت الأسرة المبورة الحال تفرش قاعات الاستقبال باللائات الخشبي الحديث وتستخدم السجاد الصوفى وتغطي النوافذ بالسائر .

ويلاحظ أن للرواق سلما خاصا بجانب المنذرة يستخدمه الضيوف ويؤثر الرواق بنفس طريقة المنذرة وتستخدم الأحزمة الصوفية والباطين والألحفة للغطاء أثناء النوم في الشتاء .

المجلس :

هو قاعة بالطابق العلوى فوق القيفة (القاعة) وتستخدم كحجرة للمعيشة تفتح عليه حجرات النوم وتفرش أرضيته بالحصى أو الأبراش أو الأكلمة الصوفية وعند تناول الطعام تستخدم الطبلية الخشبية .

غرف النوم :

عادة توجد غرفة النوم بالطابق العلوى وتفتح على المجلس وتخصص حجرة لرب الأسرة وزوجته وغرفة لكل ابن متزوج وغرف أخرى للأبناء الصغار والبنات . مساحة غرف النوم في معظم المساكن صغيرة ونوافذها على الفناء ، وتكون على الجهة البحرية وقد كان يستخدم للدوام الأبراش الخوصية المطرزة بالصوف أو حصى السمار ثم استخدمت المصاطب والأن تستخدم الأسرة المعدنية أو الخشبية ويوضع عليها الحشايا والوسائد المحشوة بالقطن التي تغطي بالأقمشة الملونة وتستخدم في الغطاء شتاء الأحرمة الصوفية والأن تستخدم الألحفة المحشوة بالقطن أو البطاطين . ويستخدم لحفظ الملابس والمفروشات الصناديق الخشبية أو المعدنية وتستخدم مجموعة من المراجيح والمقايظ الخوصية الملونة . كذلك يوجد بعض الخورنقات في الحدران لحفظ الأشياء وتثبت جريدة بين جدارين متجاورين يعلق عليها الملابس وتسمى (آية) أما الآن فتستخدم الأصونة الخشبية والأثاث الخشبي .

وحدات الإضاءة :

من بين وحدات الإضاءة التي كانت تستخدم في غرف وقاعات المسكن السراج وهو وعاء من الفخار به بروز في أحد جوانبه يوضع به قنيل ويملاً السراج بالزيت ثم يشعل القنيل بعد تشربه بالزيت ، ثم استخدمت لمبات الكيروسين بمقاساتها المختلفة كما كان يستخدم الفانوس الذي توضع بداخله اللبنة ويعلق في السقف . . . وحاليا تستخدم الإضاءة بمصابيح الكهرباء بعد دخول الكهرباء لكل قرى الوادي الجديد .

المطبخ :

يوجد المطبخ بالجزء الداخلي من المسكن ويفتح على الفناء السماوى ويضم الكواوين وبعض الأرفق المشكلة من خامه البناء وتستخدم كدواليب لحفظ أدوات المطبخ من قندور وطواجن ومغارف وأطباق وغيرها . كما يوجد بالحدران بعض الخورنقات لنفس الغرض .

وسقف المطبخ يكون من جذوع السط أو فلولق النخيل ويغطى

بالجريد الذى يترك بينه فراغات لكي يسمح بخروج الدخان والتهوية ويسمى « تشريفة » ولذا يسمى المطبخ « شريعة » .

يوضع محمل القفل خارج المطبخ في مكان ظليل من الهواء غير مستوف في معظم الأحيان ، وتوضع على هذا المحمل صسوع من فروع السط الأوانى الفخارية الخاصة بمياه الشرب . القفل والسجا والأزيار الصغيرة .

دورة المياه :

وتسمى دورة المياه « كبانية » أو « المحل » وتتكون من عبارة عن غرفتين صغيرتين الجزء الأول بالطابق السفلى وهو خزان للفضلات والجزء الثانى فى الطابق الذى يعلوه وهو لا يوجد به نوافذ بل له فتحة صغيرة فى السقف للتهوية قطر ٢٥ سم .

تبنى دورة المياه بحيث يكون جدارها الخارجى على بعدا عن بيوت الجيران بحيث كلما امتلأ الخزان السفلى يفتح لخروج الفضلات ويلقى عليها تراب الفرن ثم تؤخذ وتستخدم وتسد فتحة الخزان مرة أخرى .

الفناء السماوى :

لا يخلو بيت من بيوت الوادي الجديد من الفناء السماوى - حتى بعد أن هجر السكان بيوتهم القديمة ونوا بيوتا جديدة فهي لا تخلو أيضا من الفناء السماوى ، ويسمى الوساعة به أو الفسحة . وفى معظم المساكن يوجد باب خاص بالفناء يفتح على الخارج أو باب يفتح على الحظيرة التى تبنى بالقرب من البيت . . . كما يبنى فى أحد أركان الفناء الفرن بحيث يكون بعيدا عن غرف النوم والمخازن . . . كما كان يوجد بالفناء الملق والرحاية ومهراس الأرض . . . كما يوضع فى ركن ظليل هاو المزيرة .

الحظائر :

تبنى الحظائر بجانب البيت ويكون لها باب على الشارع وباب على الفناء السماوى ولا يوجد حظائر بداخل البيوت وهذه الحظائر تكون للطيور والحيوانات أو للابقار الحلوب حتى لا تضطر النساء للخروج من البيت للحظيرة حفاظا على التقاليد أما باقى الأغنام والمواشى فتكون لها حظائر قريبة من المزارع .

الملق :

هى الجزء المكشوف بدون سقف أمام الحجرات الموجودة بالطابق العلوى وتسمى « تسفة » أو « طرمة » وتستخدم للجلوس فيها فى الهواء الطلق مساء فى الصيف أو يجلس بها نهارا فى الشتاء تحت أشعة الشمس الدافئة ويبنى فى أحد جوانبها حظائر للطيور الصغيرة

وتتكون الحمام ويبنى حولها سياج من جريد النخيل الذى يجدل ويربط بخوار بعضه بحبال من لوف النخيل ثم يغطى بطبقة من الطين وذلك لتعريف الحمل على الحدران أو يبنى سياج من قوالب الطوب وليس يعمل به تشكيلات فراغية جميلة تسمح بمرور الهواء خلالها كما يمكن الجالسون من رؤية الشارع .

وإذا ما انتقلنا إلى واحة سيوة نجد أن المسكن يمتاز بطابع معين معمم البيوت تبنى جدرانها من مادة « القرشيف » وتستخدم جذوع النخل والوصى وخشب الزيتون فى عمل الأسقف كما تستخدم الأحجار الحيرية أو الرملية فى الأساسات والأعمدة . . . وهكذا نجد أن أهالى سيوة قد استخدموا المواد البيئية فى إقامة مبانيهم .

والمسكن فى سيوة عبارة عن فناء مربع أو مستطيل الشكل مكتوب تحيط به غرف المسكن لينتس منه الإضاءة والتهوية وغالبا ما يتكون من طابقين والفتحات الخارجية قليلة وصغيرة ومرفوعة . أما الفتحات الداخلية التى تفتح على الفناء فهي واسعة منخفضة وذلك حتى يكون هناك تيار هواء متعاقد قسم تهوية الحجرات بحركة الهواء بين الشارع والفناء .

وينقسم المسكن من حيث الاستخدام إلى قسمين : قسم خاص بالاستقبال . وآخر بالمعيشة والنوم وباقى الخدمات . . . ويمكن أن نعرف على وحدات البيت السيوى على الوجه التالى :

المدخل : يوجد لكل بيت مدخلان الأول للرجال ويؤدى إلى قاعة الاستقبال والآخر للحريم ويؤدى إلى الفناء ومنه إلى باقى وحدات البيت . كما يوجد مدخل ثالث فى بعض البيوت يخصص للدواب ويؤدى إلى الحظيرة . وعادة يقام حائط من جريد النخيل أو القرشيف أمام المدخل ليمطى مجازا منكسرا لا يسمح برؤية من بداخل البيت .

قاعة الاستقبال (المجلس) وتخصص قاعة الاستقبال (المجلس) لاستقبال الرجال ويختلف ارتفاعها عن باقى الحجرات حيث يمكن أن يصل ارتفاعها فى بعض المنازل إلى أربعة أمتار ويتم الوصول إليها بواسطة سلم بجانب المدخل وتحاط جوانبها بالدكك الخشبية أو الأرائك (الكتب) وتغطى بالحشايا ، والمفروشات ذات الألوان الزاهية وتوضع بين كل أريكة وأخرى مساند للأيدى وتفرش أرضية الحجرة بالأكلمة الصوفية وتعلق الأبراش المطرزة على الحدران وفى البيوت الكبيرة تخصص حجرة بجانب حجرة الاستقبال (المجلس) لتناول الطعام وتكون أرضيتها مرتفعة عن المجلس بدرجة واحدة .

غرفة المعيشة والنوم :

يشتمل البيت على عدد من الحجرات للمعيشة والنوم وفى الغالب تكون مساحتها صغيرة وتكسى أرضيتها بلباسه من الطين وتفرش بالأبراش الخوصية أو الأكلمة الصوفية فى فصل الشتاء وفى البيوت تغطى الأسقف بالقماش الأبيض حتى لا تظهر فلولق النخيل والجريد سقف الحجرة وتدهن الحدران بالحبر .

وحاليا تستخدم الأسرة المعدنية والخشبية للوم كما تستخدم الدكك والأرائك للجلوس وتوضع بحجرات النوم مجموعة كبيرة من المراجيح الخوصية ، تستخدمها ربة البيت فى حفظ بعض الأطعمة أو بعض أدواتها الخاصة فهناك مرجحة للخز وأخرى للسكر وثالثة للبلح وهكذا ، وتقوم النساء بعمل هذه المراجيح الخوصية بمهارة ودقة متناهية وتطرزها بالخياطة الملونة والشراريب وبالزراير الصدف والجلود . كما تعلق على الحدران الأبراش الخوصية بالمنندرة المطرزة بالخياطة الصوفية الملونة والجلود والزراير الصدفية على شكل أشعة الشمس وتعلق المراوح الخشبية المطرزة وكذلك المكحلة المطرزة بالخز الملون

غرف التخزين :

توجد غرف للتخزين غالبا بالدور الأرضى لتخزين السعف والحطب والتين وغيرها أما الحمر أو المعلال فيخصص لها الطابق العلوى .

الفناء (الحوش السماوى)

يؤدى بالفناء كثير من الأشطة المتتالية المختلفة وفى معظم البيوت يوجد بئر فى أحد الأركان كما تزرع بجانبه نخلة أو شجرة زيتون ، ويبنى فى جانب آخر الفرن ، وتقام دورة المياه فى أحد جوانب الجدار الخارجى . كما يبنى حمام يحاط حوض حول كبير منحوت من الحجر موضوع على ارتفاع كبير يملأ بالماء من البئر ، وله فتحة على الحمام يؤخذ منها المياه . . . كذلك يوجد أسفل هذا الحوض حوض آخر يستخدم فى الوضوء وغسل الأوتى وغيرها .

كما يبنى المطبخ فى جانب من الفناء ويكون متصفاً ويفتح على الفناء بنوافذ واسعة وله فى السقف نافذة تغلق وتفتح بواسطة حبل ، وتوضع بالمطبخ الأوانى النحاسية وتعلق قرب المياه أو فى السقف وتبنى كواوين من « القرشيف » أو الحجر وكذلك حوش كبير يوضع به الحطب كما يوضع طبق حوص كبير تحفظ به أوانى المطبخ .

السطح :

تبنى الدورة الخارجية للسطح (السياج) وتكون مرتفعة أكثر من قامة الإنسان وذلك لترمى بظلالها على السطح أثناء النهار فتخفف من شدة حرارة الشمس وخاصة فى فصل الصيف كما يستخدم السطح

للنوم ليلا في الهواء الطلق .

أدوات الإضاءة

بالسبة لأدوات الإضاءة فقد كان هناك بعض المناطق التي تستخدم المصباح المصنوع من الفخار ويملا بالزيت ويوضع به فيل يشعل عند الإضاءة ، ثم بعد ذلك استخدمت المصابيح ذات الخزان المعدني أو الزجاجي وتركب له عدة فوق فتحة العلوية يتدفق منها فيل أو شريط مسوج من الكتان ويشعل بعد تشربه بالكبروسين الذي يملأ به الخزان ، وكانت توضع تلك المصابيح داخل قاتوس وتعلق في سقف الحجرة ، أو توضع فوق عدتها غطاء من الزجاج الشفاف الرقيق متخف من أسفل وأسطوانتي من أعلى وله فتحة علوية تسمح بتحدد للهواء وخروج الدخان عندما يكون المصباح مضاء ، ويخصص للمصباح خورق أعلى الجدار أو يصنع له رف يوضع عليه أو يكون للمصباح علاقة من السلك تثبت في سمار بالجدار . . ولهذه المصابيح أسماء حسب حجمها ونوع الشريط أو الفتيل بها ، فالمصباح الصغير جدا يسمى لعبة صاروخ أو فيل أو عريل كذلك لعبة « نمره خمسة » وكذلك لعبة « نمره عشرة » .

كما أن هناك بعض اللببات أو المصابيح يوضع خلفها مرآة مستديرة داخل إطار معدني ، لكي تعكس الضوء فيزيد من إضاءة المكان وحاليا أصبحت معظم قرى مصر تضاء بالكهرباء وقل استخدام هذه المصابيح .

أما بدو سبأ فهم كسائر البدو يفضلون الزواج المبكر وكذلك زواج الأقارب . . وإذا ما بلغ الفتى من الزواج تخير واحدة من بنات عمه أو من بنات أقرب أقاربه ثم يخطبها من أبيها أو من وليها . . فإذا ماتت الموافقة يحدد يوم الزفاف ويتم إعداد خيمة العروسين وتسمى . . البوزة . . ليزما ويحكما فيها من يوم إلى ثلاثة أيام ومن العادات المتبعة عند الزواج هو أن تفر العروس من البوزة قبل مضي ثلاثة أيام . . وتبعها الزوج ليقيم معها في الخلاه بعيدا عن مخيم قومه لفترة تمتد من أسبوع إلى شهر . . وخلال تلك الفترة يرسل له أهله الطعام حتى يتم إعداد خيمة له بجانب خيامهم ، لتكون منزله الجديد ، حيث يسكن البدو في خيام من الصوف تسمى بيوت الشعر تحيكها النساء ويسونها على شكل ظهر الثور جاعلين أبوابها إلى الشرق . . وللخيمة الكبيرة الكاملة تسعة أعمدة تقام عليهم حيث يضمون ثلاثة لكل جانب من جانبي الخيمة وثلاثة في وسطها وتنقسم الخيمة إلى قسمين : قسم للنساء والآخر للرجال ويعيشون في تلك الخيام في فصل الشتاء والرياح اتقاء البرد والمطر ، أما في فصل الصيف فيستبدلون لون الخيام الصوفية بخيام من الخيش ليبر منها

الهواء ويكسر من حدة ارتفاع درجة الحرارة والبعض ينون أكواخا من القش وأغصان الشجر لاتقاء الحر والرياح الساحة وتسمى هذه الأكواخ بالعرائش .

وتفرش الخيام من الداخل بفرش مصنوعة من الصوف وتقوم بعملها النساء ، إذ تختص النساء بمختلف الصناعات الصوفية حيث تتركز جودة المسوجات على نوعية الصوف ومثانة غزله وبرمه وكذلك على مهارة وخبرة النساء البدويات في نسجه على النول وأيضا دقة وجمال زخرفته ونقشه .

ويستخدم في ذلك صوف الأغنام وشعر الماعز ووبر الجمال . . فيجوز صوف الأغنام في نهاية فصل الربيع . . ويفضل صوف الأغنام الحية حتى لا تصاب الخيوط بالعتة إذا ما أخذت بعد الذبح . . كما يؤخذ وبر الجمال حين ينساق شعرها في الجو الحار ويكون على شكل كتل متشابكة ، وتعتبر مسوجات الوبر أكثر نعومة من صوف الأغنام كما أنها أكثر عزلا للحرارة وتقبل الصباغة ولكنها لا تقبل التبييض أما شعر الماعز فيمتاز بطول أليافه ومتانتها ويمتاز بخاصية الشعر الدهني . . وهو من أفضل الخيوط التي تستخدم في عمل بيوت الشعر بالرغم من أنه صعب الغزل كما يفضل اللون الأسود الداكن منه في عمل أسقفها .

ونسج شعر الماعز قوي لا يرتخي وشديد المتانة بعد نسجه كما أنه عندما تسقط الأمطار يتبدل وتلتحم خيوطه مع بعضها كما أن خاصية الدهنية تجعله طاردا للماء ولا يتدفق منه الماء إلى داخل الخيمة (بيت الشعر) .

ويبدأ عمل النسيج بأن تنفش النساء الصوف بأيديهن ويصنع إذا لزم الأمر بصيغة تسمى (رويلة) ثم يبرم ويلف على عصا في كتلة تسمى (كوكة) ويغزل ونسج في أنوال بسيطة بدائية (منساج) مع استعمال الموردة .

وتفرش أرضية الخيمة بالبسط والسجاد وتستخدم للنوم عليها أو للجلوس والبعض يضع حشايا على تلك البسط لينام عليها . . ومن عادة البدو إذا اجتمعوا في مجلس جلسوا على هذه الفرش مرتبعين أو ركبا على الركب أو على ركة واحدة . . أما النساء فلا يجلسن في مجالس الرجال ولا يعقدن بينهن مجلسا كالرجال وزيارتهم لبعضهن لا تستغرق مدة طويلة . . أما الأغنية التي يتغنون بها في فصل الشتاء فهي الغفور (مفردا غفرة) وهي من الصوف المصبوغ باللون الأحمر أو الأخضر وتطوى هذه الغفور وتستخدم كوسائد عندما لا يستخدمونها كأغطية وهي مقاسات منها الصغير ومنها الكبير الذي يمكن أن يغطي به ثمانية أفراد .

كما يستخدمون الأخراج المصنوعة من الصوف أثناء تنقلهم من مكان لمكان وكذلك يستخدمون المزارد الصوفية وهي عبارة عن فردة

واحدة من الخرج لها شراريف ويوضع بها الدقيق أثناء السفر ولحفظ الحبوب ونقلها يستخدمون الغرائر المصنوعة من الوبر أو الصوف وهناك نوع من المخالي يسمى (خريطة) يعلق على الرأس ويندلى من الخلف على الظهر .

أما بالسبة لإعداد الطعام فهم يستخدمون الرحي في طحن الحبوب ويغربلونها بالغرابيل ولإعداد الخبز يمحن الدقيق في إناء من لحشب مجوف قليلا يسمى الكرمية أو الزولقي وهناك أيضا الهابة وهي صعر من الكرمية أو يمحن بها الدقيق أيضا ثم يخبز على الصالح على شكل أرغفة أو فطائر ويصنعون نوعا من الأفراس التي تخبز على الحجر لتزك أثناء السفر وتسمى قرص الملة . . ويقومون بطهي الطعام في حبل محاسية ليس لها أغطية . . ولهم طريقة خاصة في شواء الضأن والماعز ، حيث ينون من الحجارة على هيئة كوخ ما يسمى ذريا له فتحة بوقدون فيها الحطب حتى يصير جمرا وبعد ذبح وسلح الذبيحة يطعمون معدتها ويلفون بها الذبيحة ويضعونها في الدرب ويطعمونها في لحمر ثم يسدون عليها فتحة الدرب ثم يتركونها حتى تنصح ويخرجونها فإذا هي شواء اللذيذ .

وعند تناولهم الطعام فهم يستخدمون أطباقا مستديرة تصنع من الخشب ويخصص أحد هذه الأطباق ويكون صغيرا نوعا لياكل فيه رب الأسرة ويسمى باطية أما الأطباق الكبيرة منها فيقدم عليها الطعام للضيوف وتسمى منسف .

والبدو مفرومون بشرب القهوة ولذا فكل أسرة لديها عدة للقهوة وهي مكونة من المحمصة لتحميص البن والهيل (الحهان) والهون لطحنه بعد تحميصه ثم تصنع القهوة في إبريق كبير من النحاس يسمى (بكرج) وتصب للشرب في فاجين ترص على صينية للتقديم . وللماء يصنعون القرب من جلود الماعز وفي منطقة شرقي العربي يستخدمون جراوا سوداء بدلا من القرب .

أما بالنسبة لتخزين الحبوب فهم يخزنونها في المطامير وهي حفر في الأرض تسع كلما اتجهت لأسفل وتغطي بعد وضع الغلال فيها ويصنعون أكياس التبن بجانب فم المظمورة للدلالة عليها .

أما الحيام المطوية غير المستخدمة ، والنسج فتحفظ في أكواخ أروائر من الحجر الفشيم والطين وتسمى قرى ، أو تخزن في حفرة كبيرة مربعة تحت الأرض يسقفونها بأغصان الشجر وتسمى كمور

الخامات البيئية المستخدمة في عمليات البناء والتأثيث

تلعب العوامل البيئية دورا أساسيا في تشكيل وتحديد سمات المباني المعمارية وتصميمها الداخلي . . ولذا فإن استخدام المواد البيئية يتلاءم مع الظروف الطبيعية والمناخية السائدة كذلك يتناسب مع أسلوب حياة السكان وتقاليدهم كما أن الخامات البيئية غير مكلفة

الطين : (الطوب اللبن)

وقد استخدم في معظم قرى وادي النيل ويعرف بالطين وهو من رواسب ماء النيل وهو خليط مكون من الطين والرمل والتراب الطينية بسبب مختلفة وعندما يمزج هذا الخليط بالماء يصبح قوامه مناسب للاستعمال . . ويخلط الطين بالشن والأحماض ويترك هذا الخليط بعض الوقت ، لينضج حيث يساعد ذلك على تشكيله ويعتبر الشن بمثابة أداة تسليح لربط حبيبات الطين فتزيد من صلابته . . ثم يشكل على هيئة قوالب بواسطة صه في قوالب خشبية ثم ترص في الشمس ليحفظ وهذه الطريقة استخدمها المصريون منذ آلاف السنين حتى أن أبعاد قالب الطوب اللبن التي عثر عليها في آثار نقادة أو مقابر أيدوس أو غيرها من الآثار الفرعونية تتقارب كثيرا ، والمستخدمة حاليا هي ٢٥ × ١٢ × ٦ سم

وهناك طريقتان للبناء بالطوب اللبن سواء في إقامة الحدران أو ساء المصاطب والأفران والصوامع وغيرها وتتمثل في

البناء بالمدايعك

يستخدم الطين في كتل تقام وتسوى بالطول المطلوب وتترك حتى تنحف ثم توضع فوقها كتلة أخرى وتسمى بالمدايك وتترك حتى تنحف وتكرر هذه العملية حتى يتم البناء ويكثر استعمال هذه الطريقة في عمل الأسقف المصقفة

البناء بواسطة قوالب الطوب اللبن

وذلك بلمس قوالب الطوب بعد تحفيها مع بعضها بواسطة الملاط





واجهه عنها رسوم حدارية من الأقصر (الر العري)



للحارج للمنزل والبناء من الطوب النى والطلاء الأبيض بكوان الجير



واجهة أحد البيوت من محافظة سوهاج مدينة أسيوط
ويرى الزى الذى يلبسه الرجل وعلى رأسه طاقية (عملة) وشال من الصوف
والى جواره سيدة بالملابس المميزة لمحافظة أسيوط





واحدة أحد المنازل في مدينة أعمام نزل للصوير
الحداري الذي يمثل صاغر من الحكمة وحمايات
السلام وغزالا نرعى

وهو عجة من الطين قوامها مناسب لهذه العملية بحيث ترص القوالب وتلتصق بطريقة تبادلية في صفوف أفقية لارتفاع معين ثم تترك لتجف وبعد ذلك ينسحب حرقه آخر وهكذا حتى يتم البناء

بعد إتمام عملية البناء بأي من الطريقتين يتم تعطينة وبخاصة بواسطة مشيد الطين (بياض الطين) وهو من نفس عجة القوالب ولها قوام مناسب . . . ويلاحظ سمك الجدران فتصل إلى أكثر من نصف متر وخاصة في الطابق الأرضي وهذا يؤدي إلى العزل الحراري المطلوب وخاصة في المناطق الحارة .

الطفلة

توجد الطفلة في أماكن كثيرة بمصر وقد استخدمت في صناعة الفخار وكثير من مكمالات التأسيس مثل المصانع والكواوين وغيرها كما أن التربة في قرى الوادي الجديد من الطفلة فاستخدمها الأهالي في بناء مساكنهم وتأنيثها .

الأخشاب :

استخدمت أخشاب الأشجار التي تنمو في مصر في أعمال نجارة البناء وكذلك في عمل الأثاث ومن أهم هذه الأشجار نخيل البلح والذوم وأشجار السط والصفصاف والكافور والكاورينا .

ويعتبر نخيل البلح من أهم الأشجار التي عرفت في مصر من عصر ما قبل التاريخ فهو من الأشجار المعمرة . . . وهو من أكثر النباتات قيمة ومنفعة لدى المصريين . . . فقامن جزء من أجزائه لإلاوتن عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة حيث تقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة قائمة بذاتها تحت مكانتها من الثقافة الشعبية .

وتستخدم أجزاء الخلة في أعمال نجارة الساء والأثاث على الوجه التالي :

الجذع

يستخدم الجذع في تسقيف المباني وذلك بشقه رأسيا إلى نصفين أو إلى أربعة أجزاء تسمى فلوفا فبعد أن يتم بناء الجدران ترص هذه الفلوق فوقها ويترك بينها مسافات ثم يرص فوق الفلوق حريد الخيل بعد نزع الحوص منه ويحذل ويربط بواسطة أحبال مصنوعة أيضا من لوف الأغصان القاعدية للحريد فتصنع كالسجج فوق الفلوق ثم تغطى بطة من الملاط المكون من الطين والتبن وفي بعض المناطق مثل الواحات تضاف فوق هذه الحصيد من الحريد بطة من حوص الخيل

فل وضع بطة الملاط وتترك لتجف حيث ستكون بمثابة السـ
أو أرضية لطابق آخر .

جريد النخيل

يستخدم جريد النخيل في عمل أسقف المنازل كما يستخدم في عمل أبواب بعض الحجرات والحظائر والشايك لتحذله بمس الطرية أو بتعشيق فروع الحريد مع بعضها بواسطة تمرير أجزاء مشقوفة رمية من فروع الحريد من ثقب بحيث تكون الفلوق رأسية والأجزاء المشقوفة أفقية .

كما يستخدم الحريد في عمل سياجات حول الأسطح وفي عمل أسوار تحيط بالحظائر وذلك بغرسها في الطين وربطها بالحبال ثم تعطينها بطة من الملاط المصنوع من الطين من الجهتين

ويستخدم جريد الخيل في عمل الأثاث من أجرة وأرائك وكراسي ومضاد ويعرف أبواب حرفة صناعة الجريد بالقفاصة أو القفاصين كما يستخدم جريد النخيل في عمل الأقفاص لتربية الطيور

خوص النخيل :

يستخدم خوص النخيل في صناعة بعض مكمالات الأثاث مثل الأبراش مختلفة الأشكال والمقاسات فمنها المستطيل ويستخدمه أهالي وادي النيل بعد تلونه بالأصباغ ومنه البيضاء ويستخدمه أهالي الوادي الجديد وطرزونه بالخيط الصوفية الملونة بوحداث تمثل أشكالاً نباتية وزهورة فيبدو مثل السجادة الصوفية الملونة وهناك المستدير ويستخدمه أهل واحة سيوة وطرزونه بالخيط الصوفية الملونة والزراير الصوفية والحلود على شكل أشعة من مركز الدائرة تشبه قرص الشمس وأشعنه فالإله آمون كان معبود السكان في منطقة سيوة في العصور الفرعونية ولذلك نجد تطريز ملابسهم وزخرفة أدواتهم تشبه قرص الشمس وأشعنها حتى الآن .

كذلك يصنع من خوص النخيل المراجين والأطباق الخوصية وكذلك القفف والمقايظ بأحجامها المختلفة وتزخرف بوحداث هندسية ونباتية سواء بالصباغات الملونة أو بالخيط أو الجلود ، وأيضاً يصنع منها المراوح والمذبات والقبعات .

لوف الأغصان القاعدية

يستخدم اللوف في عمل المشايات التي توضع أمام الأبواب وفي عمل أيدى المقايظ والقفف وكذلك في عمل الحبال التي تصنع منها شباك تحمل فيها المحاصيل فوق الجمال والدواب كما تصنع منها المكائس والمذبات .

نبلات السمار :

يوجد نوعان من السمار يستخدمان في صناعة الحصيد منه ما يستخدم لغرض الأرضيات في المنازل ومعلقات على الجدران أو مصليات وكذلك يستخدم كفرش على المصاطب للحلوس عليه .

والنوع الأول من السمار الحلو وأعواده قطاعها مثلث الشكل ورجاعها لبني وعند شق الأعواد تلتوى أسطحها الخارجية إلى الداخل حيث يستخدم بعد شقه إلى نصفين أو أكثر .

وأشهر أنواع السمار الحلو الساعي ونسبة الرطوبة به قليلة ولا تنعير الزواه بعد تجفيفه . . . والآخر السمار الركشاي وأعواده إسفنجية كثيرة الرطوبة وينعير لونه ويكون شديد الاحمرار عند الضح .

وتكثر زراعة السمار الحلو بوادي الطرون ووادي الطميلات بالشرقية وكذلك بمحافظة الغربية والدقهلية وكفر الشيخ كما يزرع بمحافظة الفيوم .

أما السمار المر فميدانه مصمته قطاعها مستدير ومدينة الطرف وهو من الأعشاب المعمرة فهو شديد المتانة عند الاستعمال وينمو تلقائياً حول البرك وفي أطراف المزارع وخاصة مزارع الأرز ويكثر وجوده بمحافظة الوادي الجديد وباقي واحات مصر .

ويستخدم النول في نسج الحصيد ويسمى العله وهو مكون من عارضتين خشبيتين طولها يصل ٣ م توضعان أفقياً على الأرض وفي

الرواحات يستخدم عودين من أشجار السط وتثبت كل عارضة بوترتين وتشد حوط الاسدية بين العارضتين وتكون من خيوط الكتان أو القنب من خلال عارضة ثالثة توضع بين العارضتين بها ثقب على مسافات متساوية تمر فيها الخيوط وتسمى هذه العارضة المشط وتقوم بوظيفتين حفظ المسافات بين خيوط الاسدية ولصم عيدان السمار بعد نسجها في عملية اللحم وهناك عدة طرق لنسج السمار تختلف باختلاف نسج العيدان بين حوط السدي . . . كما يمكن زخرفة الحصيد بتلوين عيدان السمار بالأصباغ الملونة وتنسج بطرق معينة لتعطي زخارف هندسية أو سانية أو كتابات .

ونسج حصيد السمار على أنوال أفقية تسمى (العله) وهذه الأنوال تصنع من الأخشاب الصلبة المعمرة مثل أخشاب حلدوع السط

وتكون النول من عارضتين طول كل منهما يصل إلى ثلاثة أمتار . . . تثبت كل منهما على الأرض أفقياً بواسطة وتد عند كل طرف من طرفيها بحيث يرتفعان عن الأرض بحوالي ٢٥ سم . . . وهناك عارضة ثالثة تسمى « المشط » بها ثقب على مسافات متساوية توضع

بين العارضتين قريباً من العارضة التي سيبدأ منها السجج والتي يشد عليها خيوط السدي ثم تمرر من خلال الثقب الأول بالمشط وتلف على العارضة الأخرى ، ثم يعود وتررر من خلال الثقب الثاني لتلف على العارضة الأولى ، وتعود إلى الثقب الثالث بالمشط وهكذا ذهاباً وعودة حتى عرض الحصيد المطلوب . . . والمشط في هذه الحالة يؤدي عدة وظائف مثل حفظ المسافات بين حوط السدي مع تحديد عرض الحصيد وهي المسافة بين أول ثقب وحتى آخر ثقب . وكذلك لصم عيدان السمار إلى بعضها البعض بعد نسجها محراً بحيث يقوم بالمشط عليها من اتجاه عارضة البداية فلا تترك بين العيدان التي تمثل اللحمة في السجج أي فراغات . وحيوط السدي تكون من الكتان أو القنب أو السيل وقديماً كانت تستخدم من لوف الخيل المحذول . . . وعيدان السمار (اللحمة) تسمى الضلوع .

وبعد عملية نسج السمار يجلس العامل على كرسي منخفض ارتفاعه حوالي ٢٠ سم يصنع أسهل حيط السدي بالقرب من المشط ، وبعد إكمال عمل الحصيد حسب الطول المطلوب يرفع الول من على الأرض ويوضع في الشمس حتى تجف عيدان السمار . ثم يقوم بضمها إلى بعضها البعض بواسطة قرن ماعر ملتوي أو أي أداة لها حرف ملتو ثم يكمل الحزة الناقص الذي نتج عن جفاف السمار ويعيد هذا العمل حتى يتم إكمال الحصيد بالكامل وتقص خيوط السدي من العارضتين وتحذل

وهناك عدة طرق لنسج عيدان السمار تختلف باختلاف وضع عيدان السمار بين حوط السدي وعدد الخيوط أعلى وأسفل عود السمار . . . ولزخرفة حصيد السمار تصنع مجموعة من السمار بألوان مختلفة وتستخدم في ذلك الصباغات الطبيعية مثل التفنة والجمرة والنبلة والزعفران والكرم والعصفر وحالياً تستخدم الصباغات الصناعية الحاضرة ويتم على كمية معينة ثم يوضع ليحفظ ثم يستخدم بعد ذلك .

ويقوم عامل نسج السمار بزخرفة منتجاته من الذاكرة مباشرة فهو لا يقل تصميماً من رسوم مسقة أمامه حيث أكتسب خبرة كبيرة في حرفته التي توارثها عن الأجداد تساعده على العمل من الذاكرة بدقة ومهارة وتطلق أسماء كثيرة على حصيد السمار حسب نوع زخارفه فمنها حصيد « أبو طيرة » وحصيد رسم الفرعون وسمك العشماوى والمعقرب والفيومي ودقي فيومي وفيومي على خيزران وسمبوسك ورسم السرايا وغيرها وهي كلها زخارف هندسية مختلفة أو تمثل أشكالاً نباتية أو كائنية . كما يصنع من حصيد السمار المصليات التي تسمى أيضاً بأسماء الزخارف الموجودة بها والتي تمثل شكل المسجد أو القبلة في معظم الأحيان وفي هذه المصليات مصلية حكمدار ومصلية بيدريه ومصلية بقاطع فيومي وغيرها (شكل ٥٠) .

الأزياء الشعبية في مصر

بقلم وداد حامد

وحدة زخرفية مطرزة بالليل على
مخمل النيل من متحف أسوط

فضلا عن أنها ملتقى الصحراء الشرقية والغربية ، وربما طلت لهذا السبب عواصم مصر منذ صف الفرعونية ، وهليوبوليس ، ثم مابليون ، وبعدها القسطنطينية العربية ثم المنكر والقطائع الطولونية - تنقل في حدود محال هذا الموقع المتميز

وقد قسمت مصر إلى أقسام إدارية صغيرة ، وأطلق على كل منها اسم معين . لكن حدود هذه الأقسام قد تغيرت مرارا كما تبدلت أسماؤها مع مضي الزمان وتعدد الحكام إلى أن وصلت إلى تقسيمها الحالي

وعلى أية حال ، فليس ما يعيناها هو حصر المحافظات والملاذ وفق تقسيمها الإداري أو الجغرافي ، بل سقمها إلى مناطق ثقافية متميزة بناء على المسح الميداني الذي قما به ، ووفق الملاحظات التي تكونت لدينا من خلال زيارتنا الميدانية المتكررة ، والتي حددنا على أساسها أوجه التشابه والاختلاف في العناصر الرئيسية للزي الشعبي في كل منطقة . وبذلك ستكون تلك المناطق الثقافية مقسمة على الوجه الآتي :

أولا : منطقة القاهرة والمدن الكبرى
ثانيا : منطقة الدلتا والوجه البحري

ثالثا : منطقة الصعيد

رابعا : المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا التي يسكنها الصيادون

خامسا : منطقة الصحراء الغربية وتقسّم بدورها إلى

يتناول هذا الفصل موضوع الأزياء الشعبية في مصر في الوقت الحالي . وليس المقصود بالأزياء الشعبية تلك الملابس^(١) التي ترتديها بعض فئات الشعب ، مقلدين بها طبقات أعلى ، أو مقلدين «موضات» شائعة ، وإنما نقصد الأنماط التقليدية المتوارثة جيلا بعد جيل في أنحاء مصر ، والتي تحمل في طبيعتها انعكاسا للمفاهيم والمعتقدات وطرائق لحبه وطبيعة البيئة والإنتاج ، وتنوعت في داخلها جميع المؤثرات الخارجية الجديدة ، ليتجلى عنها في النهاية - عبر عمليات التطوير والإحلال - زي شعبي يلائم احتياجات كل بيئة على حدة .

نقسم مصر جغرافيا ، منذ أقدم العصور إلى قسمين أساسيين ، هما الوجه البحري أو دلتا نهر النيل - والوجه القلبي أو الصعيد . وتحتل القاهرة - العاصمة - موقعا متميزا ، حيث تقع عند ملتقى القسمين معا ،

(١) هناك فارق دلالي بين الأزياء والملابس ، فالملابس هي كل ما يلبس ، أما الزي فهو منه الملابس أي شكلها الخارجي . ونحن نطلق هنا كلمة «الزي» للتعبير عن سمة من الثياب أو الأردية الخارجية التي تميز سكان هذه الجماعة أو تلك ، وتحتل أساط أممية الرأس والأحذية والأحزمة . الخ ، وننوه هنا أيضا إلى أن كلمة «النز» تطلق على الرداء الخارجي والثياب تعني الملابس بصفة عامة



١) الساحل الشمالي الغربي - في الشمال .

٢) واحات الصحراء الغربية في الجنوب وتشمل :

أ- الواحات البحرية

ب- واحة سيوة .

ج- الواحات الداخلة .

د- الواحات الخارجة

هـ- واحة الغرارة

سادما : منطقة الصحراء الشرقية تنقسم إلى :

١) منطقة العايدة في الشمال .

٢) منطقة البشارة في الجنوب

سابعا : منطقة النوبة وتشمل مجموعات :

١) الكوز .

٢) العرب

٣) الفادحا

ثامنا : منطقة سيناء وتشمل :

١) شمال سيناء

٢) جنوب سيناء

وإذا تعاوننا الوظائف الحيوية الأساسية للملاص ، نجد أنها لا تقوم على مجرد اللوق والخامات التي تصنع منها ، لكن أنماطها وهيئاتها وألوانها وزخارفها ، إنما هي استجابة لأعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التي نشأوا عليها . كما أن الأزياء تتأثر بالوحي الساجية وتغير بالموثرات الموسمية ، فهي تختلف إلى حد كبير في المناطق الشمالية المعتدلة عنها في المناطق الجنوبية أو الصحراوية الحارة ، وتختلف الأزياء الصيفية عن الأزياء الخاصة بالشتاء ، وتتمايز الأزياء كذلك وفق مراحل العمر المختلفة ، كما تؤثر عليها الحالة الاقتصادية .

وبذلك نقرر هذا الاختلاف والتنوع في أنماط الأزياء بين تلك البيئات الثقافية المتنوعة .

وقبل أن نبدأ في رصد الظواهر المتميزة للزى الشعبي في كل منطقة من المناطق المشار إليها على حدة ، نود أن نلفت الإنباء إلى بعض الملاحظات العامة التي استخلصناها من دراستنا للأزياء الشعبية في مصر :

١- يرتبط استمرار العنصر الأصيل والموروث في الزى الشعبي ، إلى حد بعيد ، بمدى عزلة المكان عن عوامل التأثير الخارجي ، مثل منطقة سيوة والبشارة وسيناء ، مقارنة بالقاهرة ودلتا وادي النيل والإسكندرية .

٢- هناك نوع من التأثير المتبادل بين ما هو محلي وموروث وما هو خارجي ودخيل وخاصة في المناطق الواقعة في أطراف البلاد وذلك بحكم تحاورها وارتباطها ، مثل مطقتي النوبة والبشارة اللتين تمتدان جنوبا إلى جمهورية السودان . وهناك علاقة تحاور مكاني

بين أهالي الساحل الشمالي الغربي في كل من مصر ولي

وتوجد هذه العلاقة نفسها بين أهالي سيناء وسكان جنوب فلسطين

والأردن والسعودية . ومثل هذا التأثير المتبادل يتمحضر عن

المدى التاريخي ما يمكن تسميته بالمزج الثقافي .

٣- للأزياء الشعبية لغة إشارية معينة يفهمها الجميع . وقد نجد

الأزياء في حالات كثيرة عن تفاصيل دقيقة ، وخاصة بين أ

الجماعة الواحدة . ففي سيناء مثلا تطرز الفتاة الملاء أجراء

نوبيا باللون الأزرق على عكس المتزوجات اللاتي يستخد

اللون الأحمر في التطريز . كما يختلف (الخمار) أو (البرق

الذي ترتديه سيدات كل قبيلة في سيناء عن (برقع) السيدات

القبائل الأخرى .

وفي النوبة يتميز رجال الكوز ، باستعمال « طواق » مطر

بوحداث زخرفية ملونة ، أما أغطية الرأس لرجال « الفادجا » في

« المعامة » الضخمة ، وهي عبارة عن قطعة من قماش « الفوال

الأيض الخفيف ، يصل طولها إلى خمسة أمتار ، تيرم وتلف علم

الرأس فوق طاقة قد تكون بيضاء أو ملونة . وتنفرد نسا

« الأشراف » (١) في محافظة قا بارتداء ملاء ذات مربعات

زرقاء على خلفية رمادية . ويستخدم اللون الأخضر كثير مر

المشايع ورجال الطرق الصوفية ، وخاصة للعمائم (٢) . أما

الأطفال الذين يصابون بمرض « الحصبة » فيرتدون ملابس حمراء

اللون . وفي واحة سيوة ترتدي العروس في اليوم الأول للعرس ثوبا

أسود اللون ، ثم تبدله بأخر على نفس النمط اللون الأبيض

وذلك في اليوم الثالث للعرس ، تيمنا بالحياة الجديدة التي هي

مقبلة عليها . وهكذا تدل الأزياء أو ألوانها أو أنماطها أو تفاصيلها

على من يرتديها .

٤- وبالرغم من أن لكل بيئة ثقافية رموزها ودلالاتها الخاصة إلا أنما

نجد أنها تتفق جميعا في أن الألوان الزاهية هي ألوان البهجة كما

أنهم يتفقون في أن اللون الأسود للحداد ، واللون الأبيض للزفاف

وختان الأولاد وأعيادهم ، وملابس الإحرام للحج . كما أن هذا

اللون تصنع منه الأكفان (٣) .

٥- قد تطرأ بعض التغيرات في الزى الشعبي بدخول خامات جديدة

مثل الألياف الصناعية Polyester وغالبا ما تفرص تلك الخامات

وحداث زخرفية بعينها ، كما قد تفرص شكل التصميم ، لكن في

حدود الإطار المألوف . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ففي منطقة

سيناء ، وخاصة في مدينة « العريش » ، استبدلت بعض السيدات

(٢) الذين يتسبون إلى النبي صلى الله عليه وسلم

(٣) بدأ هذا التقليد في مصر السلطان شيبان - عام ٧٧٢ هجرية ، حينما أمر

الأشراف من سلاوة النبي عليه الصلاة والسلام بتبني قطعة من القماش الأخضر على

مخالبهم ، ثم أصبحت المماسة كلها من اللون الأخضر ، وقد استمر هذا التقليد

حتى الآن وخاصة في الريف

تجربته التقليدية المحاكاة من حامة القطى الأسود ، والمطرزة

وحداث متوارثة ومألوفة ، من الخيوط الحريرية الملونة ، بأخرى

مصنوعة من الألياف الصناعية Polyester ومطرزة بوحداث تختلف

من تلك المتعارف عليها . ويعتقد أن طبيعة الحامة الملاء ،

وتلك طريقة التطريز الآلية « بالمكة » ، هي التي أوجدت مع

مرها من العوامل ، تلك الوحدات الزخرفية المستحدثة .

وهناك بعض « بدويات الشرق » من سكان محافظة الشرقية ،

وحامة اللاتي يعملن أزواجهن أو أقاربهن في « دول البنول » ،

استحسن من تطريز أثوابهن بالوحداث الزخرفية الملونة ، بأقمشة

حرة من القطنية المقصبة بسلوك ملونة وزهية أو فضية ، ونلاحظ

مع ذلك احتفاظهن بالشكل الخارجي والإطار العام للزى : الحزام

الأحمر - الحمار - والقنعة الخارجية . غير أن الخمار قد استبدل

في بعض الأحيان « بلكام » من القماش الأسود الخفيف . أما

ثوب فقد أدخلت على تصميمه بعض التعديلات ، فأصبح يضيق

عند الحصر « الوسط » بمائتلاتم وطبيعة الخامة الحديدية .

وكما حدث في الواحات البحرية أن استبدلت وحداث التطريز

سعيدية والمعروفة التي كان يتم تطريزها على الثياب ، وكانت

تستخدم فيها الخيوط الحمراء ، وتطرز على خامات القطن الذي

تتميز بلمس Texture خشن بقطع جاهزة من « التل » أو الشرائط

المدعة ، فقد استخدمت فيما بعد الألياف الصناعية أو القطنية

دول الورد في حياكة هذه الثياب .

ونلاحظ التغير في التصميم ، عندما حل القماش المنسوج أليا

محل « المقاطع » المحددة الطول والعرض ، ومثال ذلك

« البردة » التي كانت تنسج « كمقطع » واحد على النول

البدي ، وقد اضطرت النساء لوصلها في عدة مواضع ليتلاءم

عرصها مع العرض المألوف .

١- عالما ما يلح الإنسان الشعبي لخلق عالم أكثر بهجة ، بدلاً من

محاكاة واقعه الذي قد يتميز بالحقاف والدليل على ذلك هو ميل

(١) الملاحظ أن المنسجات التي تستخدم فيها الملابس بيضاء اللون تدرج

حب ما يعرف بالمرحل الانتقالية في حياة الإنسان Rite de passage مثل (الميلاد -

السنه - الحاد - الزفاف - الحج - الوفاة) .

(٢) بمر الاستلا سعد الخادم في كتابه « الأزياء الشعبية - المكتبة الثقافية

من ٨٧- بين الحجاب البدلي والأفريقي قائلا : الحجاب الشعبي في صورته الأصلية

لست له باقة ولا أكمامه أسود وهو ما يطلق عليه « حجاب بدلي » أما الحجاب

الإفريقي فقد تأثر بطريقة تفصيله بطريقة قصان النوم الرجالي التي كانت تستخدم

في أوروبا في القرن الماضي ، حيث ينتهي كمامه بأساور ، وتضاف إلى فتحة المق

بقة ومنظر إلى الصدر ويقل بأزوار .

(٣) يطلق عليها باللغة العلمية « دكة » ولا زال يستخدمها سكان الأرياف في

السنه وتصعد أيضا البدو . وهناك قلة من سكان الأحياء الشعبية في المدن لا زالوا

يستخدمونها إلا أن الغالبية اتجهوا لاستخدام « الأسك » بدلا منها

البدويات لاستخدام الكثير من الرخارف وتطريز أثوابهن السوداء ،

بالألوان الراحية ، أو ما نشاهد من نقوش على الأحجة المصنوعة

من الحلد والأمشاط الخشبية عند قاتل الشارية

المنطقة الثقافية الأولى :

القاهرة

أصبحت مدينة القاهرة ، شأن عواصم كثيرة في العالم ، تحوى

العديد من الأزياء التي يغلب عليها الطابع الأوروبي . ومن ناحية أخرى

فهي ، باعتبارها النواة والعصب لكل أقاليم مصر ، تستوعب جميع

العناصر المحلية الوافدة ، ولهذه الأسباب ، لم تعد الأزياء التقليدية

باقية إلا في بعض الأحياء الشعبية في القاهرة

ويسرى هذا القول على مدينة الإسكندرية ثم المدن الكبرى

الأخرى بدرجات متفاوتة .

أزياء الرجال :

يوجد الآن في أحياء القاهرة الشعبية صورة متعددة من أزياء الرجال

وهي إما جلباب فضفاض له فتحة عنق مستديرة تبدأ من منتصفها فتحة

طويلة أمامية تمتد إلى أسفل حتى نهاية الصدر ، حوافها موشاة

« بقطان » ، كما أن لها « مبالنان » . وهذا الجلباب ، وهو ما يعرف

« بالجلاب اللدى » . ومع هذا الجلباب ، يلبس الرجال غطاء للرأس

عبارة عن طاقة من الصوف المضغوط « لبنة » قد تلف حولها عمامة ،

ويوضع شال من الصوف أو لامة من الحرير حول الرقة

وقد يكون الزى عبارة عن جلباب إفريقي (١) من القطن المقلم

أو السادة ، بياقة أو نصف ياقة وأساور في نهاية الكمين . ويلبس الرجل

مع هذا الجلباب طاقة من نفس قماش الجلباب ، تكون لها في بعض

الأحيان حافة خارجية مشية تحيط بها تسمى « حيطه » ، أو طاقة بيضاء

من قماش البوليستر أو الدبلان أو طاقة شيكة . وهناك من يرتدى على

ملابسه « المعطف » وخاصة في فصل الشتاء ، ويلبس معه للرأس

« لبنة » أو عمامة . وما زال بعض كبار السن يفضلون لبس

« الطربوش » ، إلا أنهم قلة قليلة .

أما رجال الدين وبعض رجال المهن الخاصة فيرتدون « الحة »

والقططان والشال والعمامة .

وحتى أوائل هذا القرن كان لكل فئة من الفئات زى يتميز به ،

فالحرفيون (النحاون - الحدادون - النحاسون ...) كانوا يرتدون

أثناء العمل سروالا فضفاضاً من قماش « الدمور » أو « العبك » ، يشد

حول الوسط « بتكة » (٢) طويلة من القماش أو الصوف المروم ، ومعه

قميص بأكمام طويلة ، ثم جلباب فضفاض بفتحة طويلة تنتهي أسفل

الصدر ، ويتنطقون بأحزمة جلدية أو من القماش ، مما يحمل الحزء

العلوي يأخذ شكل « عب » يتيح حركة سهلة للذراعين . وقد يطلق

البعض - كالجارين مثلاً - كيساً من الحلد أو القماش على أحزمتهم

لوضع الأدوات التي يستخدمونها في العمل . وهذا الزي كان يرتديه أيضا الباعة الحائلون . وكان أرباب بعض الحرف الأخرى - كصناع المحار - الفواخريه ، و« الساحون » يكتفون أثناء العمل بارتداء السروال والقميص فقط .

وغطاء الرأس كان عبارة عن طاقية قد تُلَف حولها عصامة ، أما الأحذية فقد عرف منها أنواع عديدة ، مثل « المركوب » الذي كان يغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، و« المداس » أو « البلغة » التي تكسو القدم من الأمام دون الكعب وكان بعض الفقراء يستخدمون « الصاقيب » الخشبية التي كان يشيع استخدامها داخل المنازل أو في الساحد للوضوء .

أما زي طبقة الأثرياء « الأعيان » وكبار التجار وهو في الوقت نفسه زي المناسبات للطبقات المتوسطة فقد كان يتألف من جلباب بلدي من الصوف ، وكان يضاف له أحيانا « معطف » أو عاية Abaya وخاصة في فصل الشتاء . وليس على الرأس لدة Lebdab ذات أربعة أركان مطوية - أو طربوش Tarboush - أو عصامة . وحول العنق توضع شيلان من الصوف . أما في الصيف فتستبدل ملابس الشتاء بملابس صيفية من (السكرونة) وطاقية (شيكة) بيضاء خفيفة على الرأس ، كما يستبدل الشال المصنوع من الصوف بأخر من الحرير الأبيض أو الملون .

أما الأزياء الخاصة برجال الدين ورجال العلم والكنيسة والحاوئية فلم تتغير كثيرا فقد كانت ولا تزال تكون - بصورة عامة - من « الحبة » و« الفسطان » و« الكاكولة » و« الحزام » أو « الطرسوش » و« الشال » .

ويستعمل المبسرون من رجال الطبقات الشعبية « أولاد البلد » أحذية تغطي القدمين من الأمام والخلف معا ، ولها كعب يرتفع عن الأرض قليلا ومسحوب عند قاعدته « كعب كباية » ، وتلبس في القدمين عن طريق « أسك » على كل من جانبيها ينح بعض الاتساع عند ارتدائها . ويسمى هذا الحذاء « كندرة » Kundurah وهناك نوع آخر يعرف « بالبنس » Banse يتميز باتساع فتحته وقصر كعبه .

وقد بدأ الكثير من الرجال منذ عشرينيات هذا القرن يتجهون إلى ارتداء الملابس الأوروبية (٧) .

(٧) المقصود بالملابس الأوروبية - البنطلون والقميص والجاكيت أو البلوفر في الشتاء . وفي القدمين الأحذية ذات الأربطة . ويرتدي بعض الرجال ، وخاصة رجال الورش ما يسمى بالخفزة .

(٨) كانت الملابس الشائعة في هذا الوقت - للمرأة - تكون من قميص من القطن أو الحرير وسروال وثنيان ويلك يلتصق بالمصدر ويستدل إلى القدمين من الأمام بلزوا لم يحرم وجهه وعليها الحبرة .

أزياء السيدات :

بالرغم من التعدد الملحوظ في أنماط الأزياء التي ترتديها السيد في أحياء القاهرة الشعبية ، إلا أن الملامه والملاية Milaya أو السوداء مازالت هي النمط الشائع والذي لا يزال مستمرا لزي « البلد » التقليدي .

كانت المرأة حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن ، ترتدي ملابسها (٨) عند الخروج « ملاية » سوداء سمكية تسمى « الحر » Habara أو الإزار .

وكانت « حبرة » المتزوجات سوداء اللون عادة ، بخلاف « الفتيات » فقد كانت يضاء اللون . وكانت المرأة تحجب وجهها فيما « العيني » ويرقع « أو » خمار » ، وقد كانت الحبرة تظهر المرأة ككتا ضخمة . وتدرجيا أدخلت بعض التعديلات على طريقة لبسها يتلاءم مع ذوق المرأة الشعبية وطبيعتها ، فأصبحت « الملاية » تُلَف بإحكام حول الجسم وتُجمَع تحت الذراعين بحيث تكون أكثر تحديد لملامح الجسم ، ومن الجدير بالملاحظة أن « الملاية اللف » القاهرية أساليب وطرق لف تختلف من سيدة لأخرى ، كما تختلف باختلاف الأعمار . فالمرأة المسنة - على سبيل المثال - تحكم لفتها حول وجهها وجسمها ثم تمسك بطرفها من أسفل الوجه بحيث تغطي منطقة الصدر تماما . أما الشابات فيتركها لتهدل بدءا من الكتفين دون تغطية الرأس ... وهكذا .

أما البرقع الأبيض الذي كان يتدلى حتى القدمين ، فقد استبدل بأخر - أقصر - يصل إلى ما بعد الصدر فقط ، وهو أسود اللون - من نفس قماش الملاية أو من قماش خفيف أو شيكة ، تزينة « قصبة » على الأنف ، يطلق عليها البعض لفظة « عروسة » . وهذا النوع قلما نجده مستخدما الآن . لكن قد نلاحظ أن بعض السيدات وخاصة المتقدمات في السن يستخدمن جانباً من الطرحة السوداء « بيته » لتغطية الوجه .

و« الملاية اللف » القاهرية عبارة عن « مقطع » واحد أو « مقطعين » من قماش الكريشة الأسود اللامع ، يخاطان معا من طرفيها الجانبين ، لينتكون في النهاية مستطيل كبير يغطي المرأة رأسها إلى قدميها . وأشهر أنواع « الملايات اللف » تصنع في مدينة « دمياط » من قماش « الساتان الكريشة » اللامع ولها شرائب في أطرافها الجانبية ، وتعرف هذه الملاية في أحياء القاهرة الشعبية بـ « الدلوحة » .

وترتدي الملاية اللف أيضا نساء الأحياء الشعبية في مدينة الإسكندرية وبعض المدن مثل المصورة ودمياط وبور سعيد والسويس وبعض مدن الصعيد وتفضل بعض السيدات وخاصة نساء الطبقات الثرية استخدام رداء آخر بنفس الحجم وليس بنفس الطريقة ، إلا أنه يصنع من الحرير الطبيعي ويسمى « الملس » Malass .

لما تلبس الداخلية للمرأة في أحياء القاهرة الشعبية فهي تكون من سروال وقميص من القطن ، وقد تستخدم بعض السيدات « مشد » لصدر « سوتيان » يصنع من قماثر القطن أو البايلون . ويرتدي المرأة جلبابا من نسج قطن مطبوع بوحدات ملونة باللون « زهر » وهذا الجلباب يكون عادة أسود اللون عند السيدات المتقدمات في السن . وقد لحلت بعض الفتيات والسيدات إلى ارتداء البنطلون ، تحت ثيابهن ، وخاصة في الوقت الحالي .

يطلق السيد رؤسهن « العنديل أبو اويه Mendil Be » ويسمى في مدينة الإسكندرية وما يحاورها من بلاد « مشدرة » Midawarah وهو مثل الشكل من الحرير ، حوافه الثلاث مشدنة ومرببة بقطع من الصوف أو الحرير و« الخرز » و« الترتز » . وقد ترتدي بعض السيدات ، وخاصة المتقدمات في السن « الطرحة » السوداء قبل الالتفاف « بالملاية » .

والأحذية التي تستعملها السيدات بسيطة الشكل تغطي القدمين من الأمام والخلف معا . وقد تكون بدون كعب أو بكعب للمناسبات . وهناك نوع آخر عبارة عن « ششب » يغطي مقدمة القدمين دون الكعب ، ويرتفع قليلا عن الأرض ، وهذا النوع يعرف « بالكنتله » والكنتله Katanula وهو لم يعد مستخدما .

المنطقة الثقافية الثانية :

الدلتا

حزامها يطلق على المساحة التي يحدها فرع دمياط شرقا وفرع رشيد من الغرب ، اسم دلتا نهر النيل ، وتشمل محافظات القليوبية والمنيا والدقهلية وكفر الشيخ والبحيرة والشرقية .

وقل أن تناول بالوصف الزي الشعبي في هذه المنطقة يجدر أن نشير إلى أن المقصد هنا فلاحى هذه المحافظات فقط دون تناول صيادي القري المطلة على بحيرات الدلتا (٩) ، كما سنستشي القري التي يعيش بها البدو وخاصة في محافظتي الشرقية والبحيرة .

وفي هذه الحالة يمكن القول بصفة عامة أن فلاحى هذه المناطق يعيشون تراثا مشتركا يحكم التقارب ووحدة العمل والمناخ والطبيعة السكنية المشتركة ، ورغم هذا فهناك ملامح معينة تميز ملابس سكان كل منطقة على حدة .

أزياء الرجال :

تتميز ملابس الفلاح في منطقة الدلتا ببساطتها الشديدة ، فالحلابة هي الزي التقليدي له . وتحتها يرتدي الفلاح سروالا من القطن يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو واسع بصورة ملحوظة حيث يتيح له ذلك حركة سهلة أثناء العمل ، ويشد حول الوسط « ككة » ويرتدي الملاحون قميصا فضفاضا له أكمام طويلة وفتحة عنق

مستديرة . وقد يرتدى بدلا منه فاقلة قطيفة ذات أكمام طويلة . ثم الصديري المقلم فاتح اللون أو السادة ، وهو مفتوح من الأمام - ويقفل بصف طويل من الأزرار المتحاورة (١٠) .

ويسمى الجلباب الذي يرتديه الفلاح « الجلباب البلدي » وهو يصنع من القطن أو الكستور ، ليرتدي أثناء عمله بالحقل وفي حياته اليومية ، أما في غير أوقات العمل ، وفي المناسبات ، فهو يلبس فوقه جلبابا آخر من الصوف لا يختلف في تصميمه عن القطن ، وقد يرتدى إلى جانب ذلك « حياجة » و« لاسة » وقد يلبس « البلدة » أو « العمامة » على الرأس (١١) .

ويصف الجلباب بأن طوله يصل إلى القدمين ، وهو فضفاض وله أكمام طويلة تضيق بعد الكتفين ثم تسع عند نهايتها ، وفتحة الرقبة مستديرة ومفتوحة على الصدر بحيث تسمح برؤية الصديري بأزراره المدينة وخطوطه المميزة .

وأثناء العمل في الحقل ، يقلب الفلاح نهاية جلبابه الفضفاض ويربطه حول وسطه ، أو يترعه كلية ، وفي هذه الحالة يعمل مرتديا سرواله وقميصه فقط . أما غطاء الرأس أثناء العمل فهو عبارة عن طاقية من القطن أو الصوف المغزول والمنسوج يدويا ، وقد يحيط الطاقية بمنديل مربع به خطوط طويلة وعرضية ، يعقده من الأمام على جبهة ، وهذا المنديل يعرف « بالمنديل المحلاوى »

ويستعمل الفلاح حذاء من الجلد يسمى « مداس » Madas أو « بلغة » « Bulghah » يكسى القدم من الأمام فقط . وتشتهر مدينة « فاقوس » بالشرقية بصناعة أنواع جيدة منه .

أزياء السيدات :

تتألف الملابس الداخلية لفلاحات الدلتا من قميص طويل بدون أكمام ، وسروال قد ينتهي من أسفل بـ « كورنيش » ، وغالبا ما يكون كلاهما من لون فاتح .

وتستخدم الفلاحات نوعين من الثياب ، أحدهما بسيط للمنزول والعمل وبالحقل ، والآخر للخروج والمناسبات . وتلبس الفلاحه في دارها جلبابا من القطن المنقوش باللون زاهية ، كماه طويلان ، ويصل

(٩) بحيرات الدلتا هي : المنزلة - البرلس - مربوط - أذكور .

(١٠) جرت العادة أن يلبس الفلاح عند الخروج حذاء جلابيب بعضها فوق البعض على أن تكون الأخيرة هي الأجود من حيث المظهر والخامة ، وهي غالبا تصنع من الصوف حتى في أشهر الصيف . وقد يكون الدافع وراء ذلك هو التباهي بكثرة العدد كدلالة على الثراء ، أو لظروف صلبة حيث قد تقتضى بعض الحالات البيت خارج الدار . وفي هذه الحالة يستخدم الجلباب الداخلي للنوم (١١) حتى فترة الأربعينات، كان الرجال يستخدمون أنواعا متعددة من الأربطة مثل الشبث والنش والزهبط والدبة . . وقد حلت العباة محلها جميعا



العمامة واللبحية للرجال في منطقة الصعيد



الزى التقليدى للرجال في منطقة الصعيد

طول هذا الحلباب إلى القدمين . وقد يسمى « كورنيش » يلبس الأرض من الحلف - ويسمى هذا الثوب في بعض مناطق الدلتا (١٢) بالثوب « الكشكش »

وتعمل ثياب الفلاحات - عادة - إلى التكسيم في منطقة الصدر ، ثم تنزل باتساع دون أن تضيق في منطقة الوسط . وقد تعمل بها بعض الثياب « الكسر » للربة

ولا تختلف الحطوط الرئيسة للثياب الخارجية عن ثياب العمل أو المنزل إلا من حيث اللون الذي يكون غالباً أسود ، ونوع الحامة التي يصنع منها الثوب وتحظى أقمشة القطيفة اللامعة بتفصيل خاص لدى الفلاحات عموماً في ثياب الماسات ولدى نساء الأسر الميسورة الحال . وقد تضاف بعض الحليات فتطرز مطقاً « السفرة » والصدر ، بالحرز الملون والخياط اللامعة ، وقد يستعاض عن التطريز بشرائط من الحرير أو الساتان اللامع

وتستخدم القرويات مديبل الرأس المثلث الشكل المعروف في المدن باسم « المديبل أبوأوية » . وله عدمن عدة أسماء مثل « الحردة » ، « القمطة » ، Kamtab والمدورة Midawarah وترتدى السيدات أيضاً على رموسهن « الطرح الحريرية » ، والشيلان القطيعة الملونة أو الشيلان الحرير

وتتميز فلاحات محافظة الشرقية مزي خاص . فهن يستخدمن

ومن الحدير بالذكر أن بعض فلاحات محافظة الجيزة يرتدين هذا الزى أيضاً . وأحدية السيدات عبارة عن « شاشب » « شبهة » باللبس الرحالي ، إلا أن كعوبها أعلى قليلاً ، كما أنها تكشف ، مقارنة باللبس الرحالي ، عن جزء أكبر من مشط الرجل ، كما أن الكعب كله يتر مكشوماً

المنطقة الثقافية الثالثة الصعيد

يمكن تحديد هذه المنطقة بالشريط الذي يبدأ من جنوب الجيزة ويمتد محاوراً أو موازياً النيل إلى أسوان جنوباً ، شاملاً محافظات بن سويف والفيوم والمنيا وأسيوط وسوهاج وقنا ومحافظة أسوان باستثناء منطقة النوبة التي ستناولها كمنطقة ثقافية مستقلة

ملابس الحروح والماسات للرجال من منطقة الدلتا

ثوب للحروح للسيدات من منطقة الدلتا

أزياء الرجال :

لا تختلف الملامح العامة التي تميز أزياء الفلاح في صعيد مصر عن ملابس الفلاحين في الدلتا - أو الوجه البحري . وتكون ملابسه الداخلية من سروال واسع يشد حول الوسط « بنكة » ، وما يميزه وهو طوله الذي يصل إلى القدمين ، وقميص واسع له أكمام طويلة ، ويصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وله فتحة واسعة مستديرة حول العنق . وهاتان القطعتان من الملابس تصنعان من قماش « الدمور » السكري اللون أو من الدبلان الأبيض . ثم صديري وجلباب على نمط الجلباب الذي يستخدم في الدلتا (١٣) .

(١٣) راجع ملابس فلاح الدلتا



(١٤) من الواضح أن هذا الزى ، ظل يستخدم لفترات طويلة في هذه المنطقة لقد وصفته الرحالة « بوركهارت » أثناء رحلته التي قام بها عام ١٨١٤ وقال إنه الزى الشائع عند رجال الصعيد منذ فترة طويلة . ولا زالت بعض العائلات تحبب به حالياً كذكره .

وفي غير أوقات العمل ، يرتدى فلاح الصعيد جلباباً بلدياً من الصوف وعليه عباءة . كما يلف حول عقه شالاً إما أن يكون من الصوف « تلفيحة TALFihar أو من الحرير « لاسة Lassaha وعلى الرأس يضع لبة تلف في معظم الأحيان بعمامة

واللدة عبارة عن طاقية من الصوف أو وبر الحمل المضغوط ، وهي إما أن تترك على شكلها الذي يشبه القبة ، أو يتم ضغطها في ثلاث أو أربع طبقات .

ومنذ حيل أو جيلين مضياً ، كان رجال الوجه القبلي وبخاصة الفقراء يتميزون بارتداء « الزعوط Zaabout على ملابسهم . والزعوط ثوب خارجي مصنوع ، يدويا ، من الصوف الخام بني اللون . وهو مستطيل الشكل وله أكمام مستقيمة تتعاند عليه ، أما فتحة العنق فمثلثة الشكل واسعة تكشف عن الصدر حتى الوسط ، وقد احتفى هذا النوع من الثياب وحلت محله العبائة الشائعة - أيضاً - عند فلاحى الوجه البحري وسكان الأحياء الشعبية في المدن - وهي من القماش الصوف ، وتحاك يدويا .

ويقال هذا الزى ، وفي الفترة المشار إليها ، نمطاً آخر كان يشيع في مناطق الصعيد الأدنى وبخاصة « الفيوم » و« بنى سويف » ، كان هذا النمط أيضاً يصنع من الصوف الخام ، مستطيل الشكل بدون أكمام ومفتوح طويلاً من الأمام . كان هذا الطراز يسمى « شالة » (١٥) ، وقد انقرض تماماً .





مطبخ والعصاة ربي الصيادين في هجر أوقات العمل



المنطقة الصوفية سحدها الرجال
في مطبخ أحد ودي سن

تعرض قصر الثياب ، ويتعلم أحذية بسيطة الشكل تغطي القدمين من
الأمم والخلف معا ، أو تكشف عن الكعبين

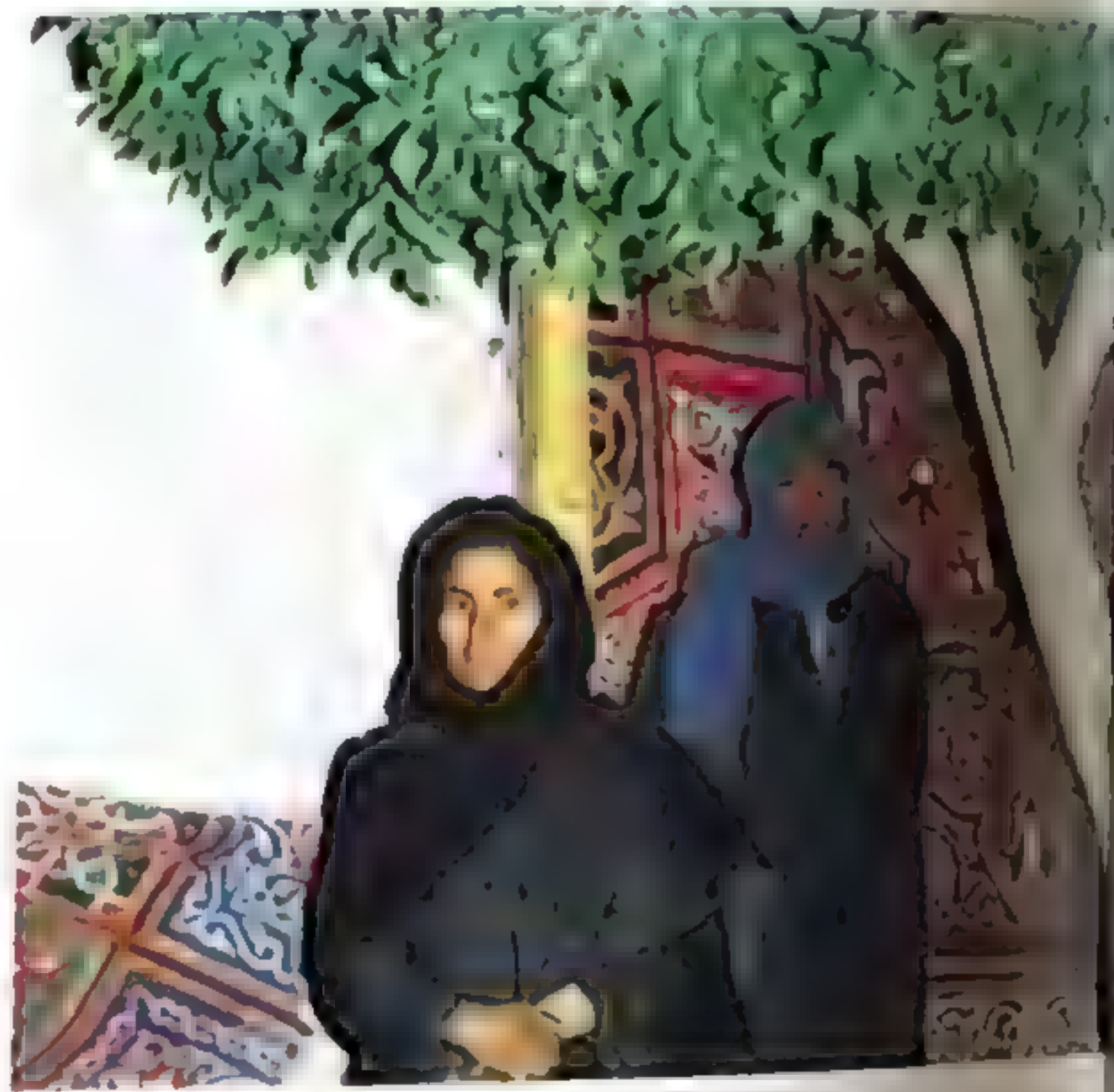
المنطقة الثقافية الرابعة

صيادو المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا

يتميز الزي الرجالي للصيادين بشكل واضح عن الأزياء الشائعة في
جمهورية مصر . إلا أنه يشابه بشكل عام بين صيادي سواحل البحر
الأبيض المتوسط المصرية مثل الإسكندرية ورشيد ومرسى مطروح ،
وصيادي القرى المطلة على بحيرات المنزلة والبرلس ومربوط وإدكو

أزياء الرجال

يتكون زي الصيادين في المناطق المشار إليها من سروال من
القطن ، أسود ، واسع ، به « سيالنان » ، قد يُوْش عند حافتيها ببعض
الوحدات الزخرفية ، يَشُد حول الوسط بـ « تكة » ، ويضيق عند أسفل
الساقين وتنتهي بأساور ثقيل بأزرار . ويرتدى الصياد « فائلة » من
القطن بأكمام طويلة ، ذات رقبة عالية غالبا ، ومن حيث اللون فهي



ويتميز أهل الصعيد باستخدام المعامات الكبيرة كما يتميزون
بالعصى وهم يعتنونها جزءا مكتملا لربهم وشخصيتهم . والعصى لها
أشكال متعددة ، تختص كل منها بمسألة معينة ، فعصا الشيخ تختلف
عن عصا الشاب ، كما أن هناك عصا للدواب وعصا للمراك ، وأخرى
للتحطيب^(١٥) وأغبرها يحملها العريس . وتسمى العصا الغليظة عديم
« الشومة »

ويتعل الرجال في الصعيد « البلع » المعروفة في الدلتا ، وقديما
كانوا يتعلمون نوعا من الأحذية تصنع من جلد رقيق وتسمى « ملحة »

أزياء السيدات

تتكون الثياب الداخلية للسيدات في الوجه القبلي من سروال
طويل إلى ما بعد الركبتين ، وقميص ، وهما يصنعان من أنسجة قطنية
الوانها فاتحة

وتشابه الثياب التي ترتديها النساء في المنزل ، من ناحية
التصميم ، في معظم أقاليم الوجه القبلي ، وهي تميل إلى التكسيم في
مطقة الوسط . وتتميز أكمامها بكشكشة عند الكتفين ثم تتحدر حتى
الرسغين معرض يقل تدريجيا . ويصل طول الثوب إلى منتصف الساق
تقريبا

أما الملابس التي ترتدى خارج المنزل فهي تتكون من حرايس ،
الأول عبارة عن ثوب أسود ترتديه المرأة على ثوبها المرلي ، وهو
لا يختلف عنه ، من ناحية التصميم ، إلا في مظهرين هما إسا والأقصر
وما يحاورهما من قرى . فترتدى نساء إسا ثيابا تشبه « الحللاب
البلدي » طويلة إلى القدمين ، سوداء اللون تسمى « القفطان » Koftan
أما نساء الأقصر وما حولها فيرتدين نوعا مميزا من الثياب ، أسود
اللون ، مستطيل الشكل ، مفتوح طويلا من جانب الأيسر ، بدون
أكمام ، فظهر أكمام الثوب الداخلي وله فتحة عن مستديرة واسعة
ومفتوحة من منتصفها حتى الصدر . ويعرف هذا الثوب بـ « الحبة »
Gebba.

وقد اشتهرت بعض مدن الصعيد مثل أسيوط وأحميم وسوهاج
والأقصر بوع متميز من التطريز بواسطة سلوك فضية أو ذهبية ، تشكل
مها وحدات زخرفية على الأثواب والطرح . ويعرف هذا النوع
« بالنلى »

أما الجزء الثاني من ملابس الخروج فهو الرداء الخارجي الذي

يغطي جسم المرأة من رأسها إلى قدميها

وإذا استعرضنا بعض مناطق الصعيد بدءا من الفيوم وانتهاء
بأسوان ، نلاحظ أنواعا متعددة من هذه الأردية الخارجية ، ففي مطقة
الفيوم تستخدم النساء « الملاية اللف » القاهرية أو « الملس » الحريري
المستطيل الشكل . وفي بني سويف والمينا ترتدى النساء « الملس »
أيضا إلى جانب رداء آخر متميز يأخذ شكل نصف دائرة ويسمى « شفة »
Shug - gha وتستخدم الردة^(١٦) في مناطق أسيوط وسوهاج وقا
وهي تنسج يدويا من الصوف الأسود . وهناك أيضا « الحبرة »^(١٧)
Haba - ra وهي من الحرير أو القطن تنسج في بعض مناطق الصعيد
على أنوال يدوية كمقطع واحد . ويوجد منها أنواع متعددة مثل الأسود
السادة ، أو المحدد بحواش بفحجية ، وترتديه المسات ، وأحرفات
حمراء للسيدات المتزوجات حديثا . وتتميز نساء الأشراف بالملاية
دات المربعات الرقاع على خلفية رمادية

ومعظم النساء اتجهن لارتداء الملاية اللف الكريشة المعروفة في
القاهرة . أما النوع الأحدث والأكثر شيوعا ، وخاصة في مدن الصعيد
فهو عبارة عن ملاية من قماش الساتان القطنى اللامع . عليها رسوم
لأهلة من السج غير اللامع « المظفى » ويعرف هذا النوع باسم
« أبو هلال »^(١٨) .

وتصيف النساء عند خروجهن من الدار جوارب سوداء سميكة ،

(١٥) رصعة شمية شائعة في الصعيد تستخدم فيها العصى

(١٦) مارالت تنسجها بعض المناطق في الصعيد مثل نصح البحيرة مركز إدكو

(١٧) تنسجها إسا وتغادة

(١٨) تنسج هذه الملاية في مصانع كمر الدوار خصيصا لساء الصعيد



غطاء الرأس لبنة من الساحل الشمالى

المنطقة الثقافية الخامسة :

الصحراء الغربية

تنقسم الصحراء الغربية - كما أشرنا في المقدمة - الى قسمين متميزين :

- ١ - الساحل - فى الشمال
- ٢ - الواحات - فى الجنوب .

١ - الساحل الشمالى الغربى

يقصد به ذلك الشريط الموازى للبحر الأبيض المتوسط ، والذي يبدأ من العامرية شرقا ، ويمر بكنج مريوط ، برج العرب ، بهيج ، الحمام ، العلمين ، سيدى برانى مرسى مطروح ثم ينتهى عند السلوم غربا .

وسكن هذه المنطقة الكثير من القبائل البدوية ، أشهرها قبائل أولاد على . وهناك جزء من هؤلاء السكان مستقر ويعمل بالزراعة ، وجزء آخر يعمل بالرعى ، وهم البدو الرحل الذين يجوبون أنحاء الصحراء طوال العام بحثا عن المراعى الصالحة . ويربط بين سكان الساحل الشمالى الغربى وامتداداته الغربية علاقات الجوار المتعددة الجوانب ونذكر منها بصفة خاصة ما يتعلق بالمعتقدات والأزياء .

أزياء الرجال :

يرتدى رجال منطقة الساحل الشمالى الغربى ملابس بسيطة تتكون من سروال داخلى أضيق مقارنا بسروال أهالى وادى النيل والصيداين ، ويشد حول الوسط « بنكة » - من صوف الأغنام المبروم - ويصل طول هذا السروال الى القدمين وينتهى بأسورة قد تطرز ببعض الوحدات القليلة . وفى فصل الصيف يرتدى الرجال فائلة من القطن وتكون هذه الفائلة من الصوف فى فصل الشتاء . وهى بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة مفتوحة من الأمام - عند المتصف - وتقف بأربعة أزرار . كما يرتدى الرجال جلبابا أبيض اللون ، أكمامه متوسطة الاتساع ومستقيمة ، له فتحة مستديرة للعنق تحيط بها ياقة أو نصف ياقة ، ولا يغطى الجلباب القدمين فطوله محدد بحيث يظهر الطرف السفلى من السروال . ويسمى أهالى الساحل الشمالى الغربى هذا الجلباب « القفطان » .

ويتحيز بدو الساحل الشمالى الغربى بارتداء « الصديرى » على ملابسهم - وهو يختلف عن الصديرى الداخلى فى أنه يكون من لون أزرق أو أبيض - أو قد يكون أسود ، ويصنع من قماش الصوف أو الجوخ ، بدون أزرار ، وقد يزين صدره بعض الوحدات الزخرفية البسيطة ويسمى « صديرة » Sadria .

وفى المناسبات يضيف الرجل رداء طويلا ، يصل طوله الى خمسة أمتار ، وهو ينسج بدويا من صوف الحوالى^(١٨) الخفيف ، وقد

تكون إما سوداء اللون أو زرقاء ، وقد تكون من لون فاتح ، وعليها صديرى فاتح يزر على طوله من الأمام بأزرار عديدة . أما صيادو نور سعيد فقد كانوا ينفردون بزى خاص للعمل يسمى « فوطه » وهو عبارة عن قطعة من القماش « النمر » أو العبك طولها حوالى مترين ، تلف حول الوسط وتثنى على الحانب فى شكل عقلة . وقد ندر استخدام هذا الزى فى الوقت الحالى ، واستبدل بسروال^(١٩) أبيض يصل طوله الى ما فوق الركبتين .

ويستخدم الصيادون أثناء العمل « اليرابط » المصنوعة من القماش الأبيض كأغطية للرأس . وقد يستخدمون عمام بيضاء أو شيلان تلف حول الرأس .

ويرتدى الصياد فى غير أوقات العمل « القفطان » Koftan . وهو جلباب طويل الى القدمين ، بأكمام طويلة مستقيمة متوسطة الاتساع وبدون أساور . وتحيط بفتحة العنق ياقة أو نصف ياقة . وهى مفتوحة من الأمام حتى أسفل الصدر وتقف بأزرار .

ومع هذا الجلباب يغطى رأسه بعمامة من القوال الأبيض أو شال يلف بطريقة العمامة . ويتصل نوعا من الأحذية تغطى كل القدمين حتى موضع « الكاحلين » - نصف رقة - لها أمتك على كل من جانبيها بدلا من الرباط حتى يسهل لبسها ، ولها كذلك كعب - مرتفع قليلا - « كباية » .. ويسمى هذا الحذاء « الكندرة » .

أزياء السيدات :

ترتدى النساء الملامة السوداء المضلعة على ثوب متوسط الطول ، بوسط ضيق ، ويترل باتساع أو « كشكشة » ، وبأكمام طويلة متوسطة الاتساع .

وتستخدم النساء المسنات الألوان الداكنة - أما الشابات فيفضلن الألوان الزاهية اللون .

وعلى الرأس منديلا مثلث الشكل ، هو « المنديل أبوأوبه » - أو المدورة - وعليه طرحة من الحرير سوداء اللون غالبا . وكانت النساء تستخدم الرقع الكريشة السوداء القصبة الذهبية على الأنف ، ثم البيشة . وقد اختفت هاتان القطعتان - أما فى القدمين فيتعلن أحذية بسيطة من الجلد بدون كعب - أو بكعب وخلخال بأبزيم . وذلك فى المناسبات .

(١٨) الأغنام الصغيرة التى يبلغ عمرها عاما ، أو حولا واحدا - ١٢ شهرا تقريبا - ويحيز صوف هذه الحوالى بالنمرة الشديدة

(١٩) يسمى « لبس » بالعلمية .

أزياء النساء :

ترتدى المرأة البدوية فى الساحل الشمالى الغربى ثوبا من القماش الزاهى اللون ، مشحرا أو سادة ، طويلا الى القدمين ، له أكمام واسعة الى حد ما ، ويسمى « القفطان » Koftan . ثم تلف حول وسطها حزاما عريضا من الصوف الأحمر أو القرمزى ، تستبدله فى بعض الأحيان بلإشارب مربع تعقده من الأمام .

وتستخدم البدويات فى الساحل الشمالى الغربى نوعا مميزا من الأحذية ذات الرقبة ، تقفل من الأمام برباط ، وهى تصنع بدويا من الشامواه البيج المعطرز بالوحدات الزخرفية الهندسية بخيوط ملونة . Bullghah Gattashi ويسمى هذا الحذاء « البلغة الجطاشى »

أما السيدات المتقدمات فى السن فاثوابهن من القطن الأسود ،

يستورد من ليبيا . ويسمى هذا الرداء « جارد » Jarid ويرتديه عادة المتقدمون فى السن حيث يحيطون به أجسامهم فى عدة لفات ، ومعه غطاء للرأس عبارة عن طربوش أحمر قمرزى بدون « زر » هو « الشنة » Shinna وهم يستوردون هذا الطربوش من ليبيا أيضا . وقد يرتدى الرجال « العمامة » .

أما الشباب فيرتدون فى المناسبات « عباءة » وغطاء بسيطا للرأس عبارة عن مربع من القماش القطنى الخفيف ، أبيض اللون يطوى فى شكل مثلث ، ويوضع سائبا على الرأس ويسمى « صمادة » Sumadah

والأحذية التقليدية لبدو الساحل الشمالى الغربى تسمى « بلغة » تصنع بدويا من الشامواه أو الجلد المقلوب الأصفر اللون ، ويسمى صامها « الخرزاتى » وهى أقرب للحذاء منها للبلغة الفلاحى . وقد قل استخدام هذا النوع من النعال فى الوقت الحالى^(١٩) .

(١٩) مازالت تصنع فى مدينة مرسى مطروح ومركز الحمام .



زى وحلى فتيات من واحة سيوة



رى العجاة البوينة لساء واحة سيوة

ثياب الرجال فى مطبخه مرسى مطروح



رى اميرس للنساء فى واحة سيوة



غطاء الرأس للرجال فى الواحات البحرية



ازياء الرجال

لا تختلف ملابس الرجال فى الواحات البحرية عن مثيلاتها فى وادى النيل ، إلا أن التميز الوحيد هو استخدام اللون الأبيض فى قماش الثوب والحلاب والطوائف التى قد تكون مطرزة باللون الأبيض أيضا

ازياء السيدات :

لا تختلف الملابس الداخلية ، وملابس العمل والمزئول لسيدات الواحات البحرية عن ملابس فلاحات وادى النيل .

أما وجه التميز فهو فى الثوب التقليدى - الذى يستخدم فى الخروج - وفى المناسبات عموما ، ويسمى هذا الثوب « ثوب الشيل »^(٢٠) ، ذلك أن فتيات الواحة يبدأن فى إعدادته منذ الصغر ويحتفظن به ليوم العرس ثم يستخدم بعد الزواج فى المناسبات وعند الخروج من المنزل عموما .

ويطلق على هذا الثوب أيضا « ثوب مخيط » وهو من قماش القطن الأسود ، طويل الى القدمين ، وله أكمام طويلة مطرزة عليها - بالإضافة للمصدر والذيل - صفوف من الوحدات الهندسية المشغولة بالخياط الملونة التى يميل لونها إلى الأحمر ومشتقاته . ويسمى الثوب عادة باسم الوحدة الزخرفية المشغولة عليه مثل - « المطوره » و « المريجة » و « الدحرج » .

وقد تضاف على أبعاد متفرقة بعض العملات الفضية أو المذهبة . كما تتميز الثياب التقليدية بوجود « شراطين » من الحرير الملون عند طرفى الكتفين .

وقد تُفضِّل بعض السيدات ارتداء ثياب من القطيفة السوداء لا تختلف فى تصميمها عن تصميم الثوب التقليدى إلا أنه خال من

وهن أكثر تمسكا بلبس الحزام^(٢١) التقليدى الأحمر الذى يسمى « حزم » - وهذا الحزام طويل جدا يصل طوله الى ثلاثة أمتار ، له شراطين فى أحد طرفيه ، ويلف حول الوسط عدة لفات ويشك من الأمام

وتغطي الفتاة رأسها بإيشارب ملون ، فإذا ماتزوجت فهي تبدأ فى ارتداء طرحة سوداء اللون ، تتلم بطرفها إذا صادفت أحد الأعراب . وقد تستخدم « عصبة » مربعة الشكل من الحرير الأسود ، ملونة فى حوافها بألوان حمراء وصفراء ونفسجة وتركواز تعقدها خلف رأسها .

٢ - الواحات

تنتشر على مساحات شاسعة ومتباعدة - فى الجزء الجنوبي من صحراء مصر الغربية - بعيدا عن الساحل والوادي - مجموعة من الواحات ، أشهرها الواحات البحرية وصيوة والخارجة والداخلة والغرافة .

وإذا استعرضنا الملابس التى يرتديها أهالى هذه الواحات ، نجد أنماطا مختلفة ومتنوعة ، وذلك بحكم التفاوت فى درجة العزلة التى يحدده موقع كل واحة على حدة ، ومدى الارتباط بمناطق ثقافية فى وادى النيل من فى حد ذاتها متنوعة ومتمايزة . فواحة سيوة ترتبط جغرافيا بمنطقة الساحل الشمالى الغربى والحدود الشرقية الليبية ، والواحات البحرية ترتبط بمنطقة وادى النيل بحكم قربها من محافظات الصعيد الأدنى ، أما الواحات الخارجة والداخلة فهما قريتان من مناطق الصعيد الأوسط والأقصى . وعلى الرغم من ذلك فقد نجد بعض التشابه الذى تعلبه العوامل التى تتعلق بالبيئة والمناخ ونمط الإنتاج ، فضلا عن ارتباط هذه الواحات جميعا ببعضها البعض عن طريق دروب بالصحراء .

١ - الواحات البحرية

تقع اداريا محافظة الجيزة ، ويعمل سكانها بالزراعة . . . وهى تعتبر أقرب الواحات لوادى النيل ، وربما كان ذلك سببا لما نجده من تنوع فى أنماط الزى وخاصة زى النساء ، بالقياس الى سكان واحة سيوة مثلا . فجانب الزى التقليدى للواحة ، ظهرت بعض الأنماط الأخرى مثل الزى الشائع فى وادى النيل ، كما أن بعض السيدات استعاضن عن التطريز اليدوى بوضع بعض الحلقات الجاهزة من قماش « بالتلى » الذى اشتهرت به بعض مناطق الصعيد .

(٢٠) يقال : ان لهذا النوع من الأعرسة فوائد متعددة ، فهو يشد عضلات الوسط أثناء العمل ، كما أنه يحمى هذا الجزء الحساس من الجسم من برد الصحراء القارس ليلا

(٢١) « شيل » كلمة عربية تدل على الترك أو الحمل ، كما تدل على الاحتفاظ والمحافظة والحفظ وجبرة « ثوب الشيل » مأخوذة منها



وحدة الطريز الأساسية على ثوب العرس

فن سبوة وهي تحاكي أشعة الشمس

وحدة زخرفية على هيئة زهور ثلاثية الأوراق ومثلثات
على طراز ثوب من منطقة أسوان





الزى التقليدى للمرأة فى الساحل الشمالى

التطريز . وقد يفضلن كذلك استخدام الأحزمة الحريرية أو المصنوعة من القطيفة كأغطية للرأس ولا تستخدم نساء الواحات البحرية مناديل الرأس أو العصا ، فقد جرت العادة على أن يغطين رءوسهن — مباشرة — بطرحة سوداء من القطن الخفيف أو الحرير ، طولها نحو مترين وتتميز بحوافها الأربع المسوجة أو « المحبوكة » بالصوف الدقيق القرمزى اللون وتسمى « الحكة »

ب — واحة سيوة

تتمتع واحة سيوة إدارياً بمحافظة مرسى مطروح ، وهى تفرد بطابع خاص ومميز ، ومن المعروف أن سكان هذه الواحة ينتمون إلى أصول بربرية^(٢٢) ولهم لغة قومية خاصة إلى جانب العربية ، كما أن لهم عادات موروثية متميزة ما زلنا نلمس تأثيراتها المستمرة إلى الآن وخاصة فيما يتعلق بالزى

زى الرجال

يتكون زى الرجال من قميص من القطن الأبيض يصل طوله إلى ما بعد الركبة . وهو مفتوح طويلاً عند نهاية جانيه ، وله أكمام طويلة وواسعة إلى حد ما ، وتحت سروال أبيض اللون يصل إلى أعلى القدمين بقليل . ويستخدم هذا الزى أثناء العمل وفى فصل الصيف ، أما فى الشتاء فتضاف « الحبة » ، وهى رداء مستطيل الشكل بدون أكمام ، تُسح يدويا من الصوف الخشن الكرى اللون وبها خطوط أفقية حمراء وخضراء ، ولها فتحة عتق مربعة الشكل . وتحتان طرفيتان من الجانبين بعد فتحة الكمين

وغطاء الرأس عبارة عن طاقية بسيطة بيضاء اللون . وهذا الزى خاص « بالزقالة » أى الشباب الذين يعملون فى الحقول . أما كبار السن والأغنياء فيرتدون على ملابسهم الداخلية — السابق الإشارة إليها — جلباباً ، وقد يرتدون عليه صديرياً زاهى اللون ، ثم يلفون أجسامهم « بالجرد » Jarid وعلى الرأس يضعون « الشة » Shinna وهو الزى الشائع عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمعروف أيضاً فى الحانب الليبى من المنطقة

زى السيدات :

يتكون زى المرأة فى سيوة من سروال واسع من قماش قطنى أبيض ، يشد حول الوسط « بتكة » ومشغول بالخياطة الملونة فى خطوط مستقيمة . وترتدى المرأة ثياباً مميزة فى تصميمها ، وهى ذات ألوان

(٢٢) البربر هم قوم فى غرب أفريقيا

(٢٣) تصنع هذه الملابس فى كرداسة بالقرب من البحيرة ، حصيصاً لسيدات سيوة

زاهية ، تتفق جميعاً فى شكلها المستطيل ، وأكمامها المستطيلة الواسعة تتعامد على الثوب . ولا تصل أطوال ثياب السيدات إلى القدمين ، بل إلى ما بعد الركبة بقليل ، بحيث تظهر زخارف السروال الذى يرتدى تحتها وتغطي السيدات رءوسهن — إذا كن داخل المنزل — بطرح من الحرير الأسود السادة أو المخطط والمطرزة بالخياطة الملونة والأزوار الصدفية ، فى خطوط عرضية . وقد يستخدمن الشيلان القطنية الزاهية اللون . أما عند الخروج من الدار فيخفين كل أجسامهن بملاءات^(٢٣) ذات مربعات صغيرة زرقاء وسوداء على خلفية رمادية .

ثوب العرس

يتميز ثوب العرس فى سيوة بوحدات التطريز التى تحاكي الشمس المنبثقة من سرة الثوب . وهى تطرز بالخياطة الملونة وتزين بالأزوار الصدفية والبلاستيكية الملونة .

وهناك ثوب ترتديه العروس فى اليوم الأول للزفاف ، وهو أسود اللون ، وآخر يشبه تماماً ، إلا أنه أبيض وكلاهما له نفس الطراز والتطريز . وتحت هذا الثوب ترتدى العروس — عادة — فى يوم العرس ، سبعة أثواب أخرى من الحرير ، لها نفس التصميم ، إلا أن لكل منها لوناً مختلفاً ، وهى تبدأ باللون الأبيض — وهو الثوب الملاصق

للحسد ويليهِ الأحمر فالأسود فالأصفر فالأزرق فالأحمر ثم الأخضر .
وتتعل نساء سبوة أحذية حمراء اللون ، مشغولة بالخياط
الحريرية الملونة .

ج - الواحات الداخلة

تعتبر « الواحات الداخلة » أحد القسمين المكونين لمحافظة
وادي الحديد ، غير أنها أصغر حجما من القسم الآخر وهو « الواحات
الخارجة » ويعمل سكان الواحات الداخلة بالزراعة .

زى الرجال :

لا تختلف ملابس الرجال في الواحات الداخلة عن ملابس رجال
وادي النيل في الوقت الحالي ، أما في الماضي فقد كانوا يصنعون
ملابسهم الداخلية من القماش القطى الأبيض أو الأسود .

زى السيدات

لا تختلف الملابس الداخلية للنساء وكذلك ملابس العمل أو
المزول عن مثيلاتها في وادي النيل . أما الاختلاف فهو في الثوب
الخارجي أو ثوب المناسبات .

ويمكن تمييز نوعين من الثياب في منطقة الواحات الداخلة ،
أولهما ثوب « بسفرة » من القماش الأسود القطى ، طويل حتى القدمين
وبأكمام طويلة ، وتركز الوحدات الزخرفية فيه عند منطقة « السفرة »
وهي بالخياط الحريرية الحمراء وتكون في شكل صفوف من الوحدات
الهندسية ، ثم يضاف صف آخر من الأزوار الصدفية يليه ثالث من
الأزوار البلاستيك الملونة . وفي النهاية يضاف صف من العملات
الفضية المتراسة بعضها فوق البعض الآخر . ويوشى جانبا الثوب
بوحدات زخرفية على شكل خطوط عرضية كما يوشى كمامه . وتشتهر
بهذا النوع من الثياب منطقة بلاط وتبيده .

أما النوع الآخر - فهو واسع وفضفاض - يصل طوله إلى القدمين
وله كُمان طويلان . ويوشى بخطوط طويلة على الكمين كما يوشى
الجانِب الأمامي من الثوب حتى منطقة الوسط تقريبا ، وقد تضاف
بعض قطع العملة الفضية القديمة حول فتحة العنق وحول نهايتها
السفلى .

وتشبه أغطية الرأس لسيدات الواحات الداخلة « طرح » نساء
الواحات البحرية . وتسمى « طرحة محبوكة » ويُميّز أهالي الواحات
الداخلة - وخاصة قرية موط - بارتداء برانيط من الخوص أثناء العمل
في الحقل وهم يسمونها « الشماسى » .

وهم يتعلون نوعا من أحذية تصنع محليا تسمى « المداس » وقد
نذر استخدامها في الوقت الحالي .

د - الواحات الخارجة

تقع بها مدينة « الخارجة » عاصمة وادي الحديد ، ويعمل
سكانها بالزراعة .

زى الرجال :

وتشابه مع أزياء الرجال في الوجه القبلى ووادي النيل شكرا
عام .

زى النساء :

يشبه زى العمل والمزول لسيدات الواحات الخارجة زى ميدار
وادي النيل . أما ثوب المناسبات الذي يطلق عليه اسم « ثوب محرر »
فيوجد منه نوعان الأول تتميز به مدينة الخارجة والمراكز التي حولها
يطرز صدره وكفاه وأكمامه ، وزخارفه عبارة عن وحدات هندسية دقيقة
تكون في النهاية خطوطا طويلة . وهي تُطرز بالخياط الحمراء
أما النوع الثانى فهو يختلف من حيث التصميم ، فهو مستطيل
الشكل وله أكمام مستطيلة أيضا ، ويكون أحيانا بدون أكمام فتظهر من
تحت أكمام الثوب الداخلى . وتكون زخارفه بوحدات باللون الأحمر
وتأخذ شكل خطوط طويلة ، وقد تضاف إليه - على أبعاد متفرقة -
بعض قطع العملة ، وتشتهر واحة « باريس » بهذا النوع من الزى

المنطقة الثقافية السادسة :

الصحراء الشرقية

تعيش بها قبائل « البجة » وهم ينقسمون إلى مجموعتين :
العبادة والبشارية .

١ - العبادة

يسكنون الجزء الشمالى من الصحراء الشرقية ، معظمهم
مستقرون ويعملون بالزراعة . وبعضهم يعمل بالصيد وخاصة على
سواحل البحر الأحمر .

زى الرجال :

يتكون زى الرجال من سروال طويل - من الدبلان - إلى
القدمين ، واسع ومضموم عند منطقة الخصر بتكة من الصوف ،
وقميص من قماش الدبلان ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو
فضفاض وله أكمام متوسطة الاتساع وفتحة عنق مستديرة واسعة .





ثوب امرأة من
الوادي الجديد



وحدة زخرفية على ثوب من منطقة السودان



وحدة رحرية مطرزة باللي على
فعلش الل من مطقة اميوط



نوب حوله من الودى العبد

ويلبس على القميص «صدري» أسود اللون أو أزرق من الصوف أو الحوخ، مفتوح من الأمام ويدون أروار وهي فصل الشتاء، أو في المناسبات الاحتفالية، يرتدى الرجال جلجلا على القميص والسروال وغطاء الرأس عند الرجل العبدى هو العملة المصنوعة من نسج فطن أبيض خفيف.

ويتكون حذاء الرجل من جلد سمك بني اللون، بسيط الشكل يغطي القدمين من الأمام والخلف معا.

زى النساء

لا يختلف زى نساء العباينة عن زى الفلاحات الشائع في منطقة الصعيد، وهو عبارة عن ثوب بسيط من لون زاهي يضيق عند الخصر ويصل طوله إلى منتصف الساق. وتنديل للرأس وطريحة. وقد تستعمل السيدات عند الحروح ثوبا أسود أو يلتفتن برداء طويل «ملون» يسمى «الشقة» نسبة «بالثوب» السوداني المعروف.

٢ - البشارية

نقسم قبائل البشارية إلى قسمين ويعيش هذين القسمين على حدود مصر في الطرف الجنوبي من الصحراء الشرقية المصرية، وهم قبائل «أم علي»، أما القسم الآخر وهم قبائل «أم تاجي» فهو في الجانب السوداني من الصحراء. تعمل قبائل «أم علي» برعى الإبل والأغنام والتجارة بها. وعلى الرغم من أن معظم البشاريين يتقنون اللغة العربية، فإنهم ما زالوا يتكلمون لغة خاصة بهم هي «البدلوى» أو «الداويت».

زى الرجال :

يتكون الزى من سروال واسع وطويل إلى القدمين، يربط حول الوسط بشقة يتم نسجها من الفطن المغزول أو الصوف. وقميص مصفاح، يصل طوله إلى ماعد الركبتين، له أكمام واسعة طويلة وفتحة عن مستديرة واسعة. والملاءة التي يصنع منها رجال البشارية ملابسهم أساسا هو «الدمور» السكري اللون أو الدبلان الأبيض ويرتدى الرجال فوق تلك الأنابيب مباشرة ما يسمى «بالشقة» وهي عبارة عن قطعة من القماش المصنوع من السكرى اللون، يصل طولها إلى أربعة أو خمسة أمتار، يلفونها حول أجسامهم وفي بعض الأحيان يضيف الشباب «صدري» من الصوف أو الحوخ الزاهي اللون، الأزرق أو الأسود. وهذه الصدري لا تغفل من الأمام.

ويستعمل الرجال نعالا سمكة من الحلد بنية اللون.

وكل رجال البشارية حرة الرأس، وما يميزهم هو شعر رأسهم حيث يتركونه على حاله دون قص أو تشذيب، حتى يكون في النهاية

مباشرة الطاقية وسمونه «كشة» ويدهنون بالشحم وزيت ويمشطون شعرهم بنوع من الأمشاط تسمى «خلالما» لها إبرة وقليلة في العدد يصنعونها يدويا من الحشب وأحيانا من ويخرفون أجزاء منها عن طريق تسلط النار عليها فيفتح وحدات زخرفية هندسية داكنة، والمعتاد أنهم إذا فرغوا من يغرزون هذا المشط في «الكشة».

ومن الأدوات الأساسية التي يستخدمها الرعاة - خاصة من القماش يضمنون فيها زادهم، كما يستخدمون عصا غليظة يربطونه حول اللراع الأيسر في جراب من الحلد.

زى النساء

يتميز زى النساء بالبساطة فهو عبارة عن ثوب - تخطيط نفسها - يعيل إلى التكسيم في منطقة الصدر والخصر. وهي قتيانها بالفراء الذي يستخلصونه من المواشي وترتدى المرأة رأسها شالا من الحرير الملون، وقد تلبس النساء «الشقة» أو

ثوب من سبناه بكم زو (بروان)



مطرير على صدر ثوب (بروان)

المنطقة الثقافية السابعة

النوبة

من المعروف إن النوبة المصرية كانت تمتد قديما جنوب أسوان على جانبي نهر النيل حتى الحدود السودانية التي تبدأ من السودان

وينقسم سكان النوبة إلى ثلاث مجموعات من السكان

- مجموعة النوبيين الكوز ، وهم يتحدثون لغة خاصة : « الماتوكس » وكانو يسكنون القرى الواقعة في شمال بلاد النوبة
- مجموعة النوبيين « الفادجا » ويتحدثون أيضا لغة : « اللغة الفاجي » ويسكنون الجزء الجنوبي من النوبة
- إما المجموعة الثالثة وهم عرب العقيلات الذين يسكنون المنطقة الوسطى وخاصة قرية المالكي وسنغاري وأبو حنظل وادي العرب

وعلى الرغم من إنه حدث نوع من الاختلاط بين أهالي المجموعات الثلاث ، وذلك عند تهجيرهم إلى منطقة وادي كوم أمبو عقب بناء السد العالي ، نتيجة لتكديسهم ، واختلاطهم بجيرانهم من الفلاحين سكان منطقة « كوم أمبو » إلا إننا مازلنا نلاحظ تميزا واضحا من الزي وخاصة : « الفادجا » .

أزياء الرجال :

إن أول ما تستطيع تمييزه في الزي إن رجال منطقة « الكوز » يرتدون على رؤوسهم طواق مزركشة بوحداث هندسية زاهية الألوان - حمراء وخضراء وزرقاء - تقوم السيدات بتطريزها بالخيوط الحريرية . وقد يلف الرجال عليها عمامة بيضاء أو قطعة من قماش أبيض خفيف . . شاش . . يسمونها « الكسرة » إما « الفادجا » فيرتدون طواق بيضاء ، تلف حولها « الكاسر » وهي تختلف عن عمامة الكوز في إنها أكبر حجما وأكثر طولاً إذ يصل طولها إلى خمسة أوتة أمتار . وتختلف طريقة لف « الكسر » من فرد لآخر وفقا للمزاج الشخصي

والملابس التقليدية التاسعة للرجال والخاصة بسكان منطقة النوبة بإقسامها الثلاثة ، الفادجا والكوز والعرب ، هي سروال من قماش « الدمور » أو الدبلان الأبيض ، واسع ، يشد حول الوسط « بتكة » ، وهو طويل إلى القدمين . ويضاف إلى ذلك قميص واسع ، يصل إلى ما بعد الركبتين ، وهو يتميز بأكمام طويلة وبفتحة عنق مستديرة واسعة . ويسمى هذا القميص « العراقي » ARRaghe وهناك نوع آخر من القمصان كان يستخدم في الماضي ، وكان يرتديه طبقه المبد والفقره ويسمى « قب شد » GHabe - Seddha وهو يتميز عن النوع الأول في أن فتحة العنق ملاصقة للرقبة تماما ، ولها فتحة طويلة على الكتف مباشرة تفصل برباط أو زرار واحد .



ثوب من منطقة حبوب سيناء

صدر ثوب من حبوب سيناء



وهذا النوع من القمصان لم يعد مستخدما في الوقت الحالي وقد كان يلبس أثناء العمل أو داخل الدار ، ويصنع من قماش « الدمور » أو « العبك » بنفس لونه الطبيعي - السكري - أو المصوغ باللون الزهري .

وبعد الخروج يرتدى الرجل جلبابا مصنوعا من القماش القطني الذي تتفاوت درجة جودته وفقا للحالة الاجتماعية أو الوضع الاقتصادي للفرد . وبعد الحلباب المصنوع من البويلين هو الأكثر شيوعا

إما الحلباب الخاص بالمسابات فتسمية القبائل العربية « علحة » Alaga وتسمية الفادجا والكوز عري Arche أو « اري » وهو يصنع من الصوف عادة وطويل إلى القدمين ، واسع وله فتحة عنق مستديرة لها فتحة طويلة تبدأ من منتصفها حتى الصدر . ويكون تحتها قميص من « البفنة » البيضاء أو الشاش أو من قماش « رمش العين »

« « العري » أو « الأري » يشبه الجلباب البلدي أو « البنش » المعروف في إنحاء مصر . وهناك بعض الرجال ، وبخاصة ميورو الحال ، يفضلون إرتداء الكاكولة ، أو الحجة والقمطان ، كمادة الموسرين من أهل الطبقات الشعبية في مدن وقرى وادي النيل

أزياء السيدات

في مابق الفادجا تلبس العنيات والسيدات ثيابا من القماش القطني أو الحريري المشعر بألوان زاهية ، وهي بأكمام طويلة وتميل إلى التكسيم في منطقة الصدر ، أو بكشكشة ، ولا تصل أطوال هذه الثياب إلى القدمين . بل تكون أعلى قليلا ، وقد تكون عد منتصف الساق فقط . وهذه الثياب تستخدم داخل المنزل ، أما عند مغادرة الدار ، أو في المناسبات ، فتضيف السيدات والعنيات ، فوق هذه الثياب ، ثيابا أخرى من اللون الأسود ، الشفاف بأكمام طويلة وواسعة ، وينتهي الثوب من أسفل « بكوريش » يكون من الحلف طويل جدا ، فهو لا يغطي الكعبين فقط بل يلامس جزء من الأرض ، ومن هنا أنت تسميته « بالحرجار » dir - dare

إما السيدات المتقدمات في السن فيلبسن أثوابا من الحرير أو القطن الأسود السمك ، تشبه « الحرجار » إلا إن أكمامها واسعة وطويلة جدا بحيث يغطي الكعفين

ويلبس مع الحرجار طرحة سوداء تسمى « باتي » وهي من الحرير « الحورجيت » الأسود أو قد تكون ملونة ، وتطرز حافتها بوحداث زخرفية من الخيوط الملونة أو « الخرز » أو « خرج النحف » وبعض العنيات أو السيدات يستخدمن بدلا من الطرح الشيلان القטיפي ذات الشرايب وخاصة في المسابات

ومن الحدير بالذكر أن هناك نوعا من الشيلان الحريرية المطرزة بوحداث ملونة على شكل زهور كبيرة ، وهي مستطيلة الشكل ، وقد كانت تستخدم في الأفراح والمناسبات وتسمى « السرداه » Sard



ري رجل نوبي

han وقد قل استخدام هذه القطعة في الوقت الحالي

إما في منطقة الكوز فيتألف زي السيدات من ثياب تشبه في شكلها العام أثواب سيدات « الفادجا » من حيث الألوان الزاهية ، والتصميم . أما الاختلاف والتميز فهو في الرداء الخارجي الذي تستخدمه المرأة عند الخروج . وهو - ها - عبارة عن ثوب أو رداء يسمى « الشقة » SHug - gha وهي طويلة جدا يصل طولها إلى خمسة أوتة أمتار من القماش القطني الأبيض نصف الشفاف ، تظهر الألوان الراهية للثياب الداخلية بصورة ضاربة . وطريقة إرتداء هذا الثوب بأن تلف المرأة حول حسمها عدة لفات ثم تشبك أسفل كتفها الأيسر « بدبوس - مشبك » وقديما كانت النساء تستخدم مشبكا هو في هذا الوقت قطعة من الحلوى على شكل هلال مقلوب ويتدلى منه عدة سلاسل تعلق بها نحة أو سمكة ، وقد ينتهي من أسفل بحافظة جلدية تحفظ فيها السيدة نقودها وتسمى هذه القطعة من الحلوى « الهلالة » Helala وقد ندر استخدامها في الوقت الحالي



مجموعة من الطوائف
سرايا وشال مطرور



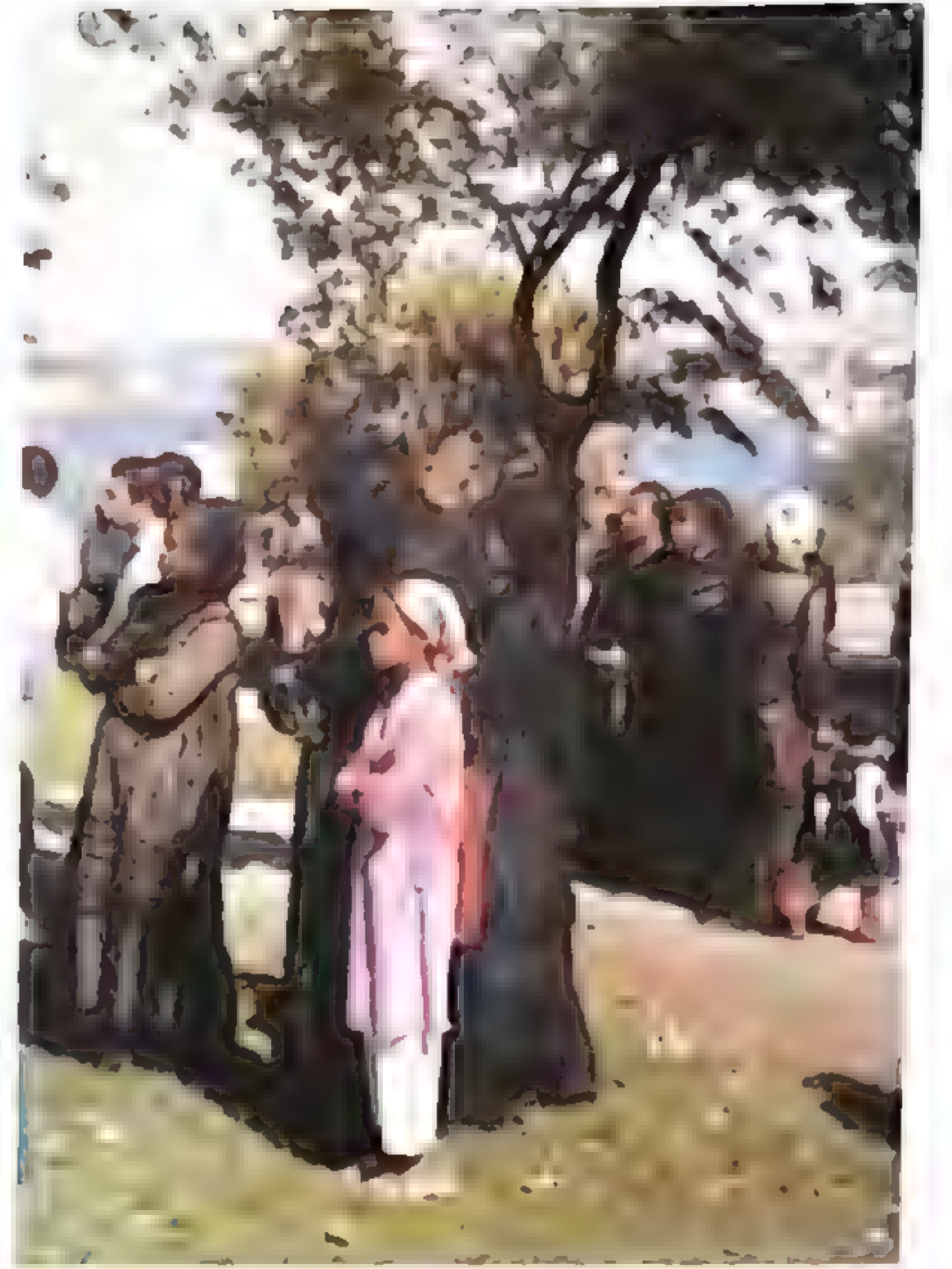
غطاء الرأس من النوبة الطائفة والمعمارة بأشكال مختلفة



بلاط المرمر (صليبي) النوبة

سيدة نوبية ترتدي الجرحار





سيدات من النوبة يرتدين الحرجار



سيدة نوبية وأطواق الحوص في منزلها

وتستدل السيدة الأرملة شقتها البيضاء اللون بأحمر سوداء ،
أوقد تقوم بصمها إذا ماتوا الزوج

وجدير بالذكر أن بعض نساء الكنوز ، المستوطات في قرى
الفادحا ، يستخدمن الحرجار أيضا . غير أن نساء الكنوز لا يستخدمن
الطرح كغطاء للرأس ، بل يطرحن جانبا من الشقة . وقد تستخدم
الفتيات الشبان القطيفة أو القطن المخططة على شكل « زجاج »
حطوط متعرجة ملونة بألوان زاهية حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء .

ويتعلم النوبيون رجالا ونساء - تقليديا - أنواعا متميزة من
الأحذية ، التي تصنع محليا من جلد الأبقار السميك ، ولها ألوان قد
تكون حمراء أو برتقالية ويسمى الحذاء في منطقة « الفادجا » الدركا
وفي منطقة الكنوز يسمونه « كورس » أما العرب فيسمونه المركوب
يسمى صانع الدركا أو من يقوم بإصلاحه باسم « القلتي » .

المنطقة الثقافية الثامنة :

سيدات

يعيش فيها العديد من القبائل البدوية التي يرتبط معظمها أصلا
بقبائل جنوب فلسطين والأردن وشمال السعودية ، كما تمتد فروع بعض
هذه القبائل إلى منطقة شرق الدنا ، وخاصة محافظة الشرقية .
ومعظمهم مستقرون ويعملون بالزراعة ، والقليل منهم رحل .

أزياء الرجال

تتكون الملابس التقليدية لرجال سيناء ، من ثياب داخلية عبارة
عن سروال واسع يضم حول الوسط « تنكة » من الصوف وقميص من
قماش قطن أو قاتلة بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة ثم قفطان من
الصوف الخفيف أو القطن مفتوح عند نهاية جانبية ومفتوح طويلا من
الأمم فتحا كاملا يسمى « كير » يلبس عليه حزام من الجلد العريض ،
يتدلى من جانبه الأسر خنجر له جراب من الجلد يسمى شريه ،
يضاف إليه أحيانا « سيف » وخاصة في المناسبات .

وفي الشتاء يضاف إلى هذا الثوب عباءة سوداء كانت تصنع في
الماضي من صوف الماعز أو الأغنام وتسمى « الحرام » أو « الدنية »

ويتكون غطاء الرأس عند بدو شمال سيناء من « العقدة » وهي
مربع من القماش الأبيض الخفيف ، يطوى في شكل مثلث تتدلى
زواياه على الظهر والكتفين ثم يلف حول الرأس عقلا مبروم أسود اللون
يعقد من الخلف ويسمى « صرير » أما رجال المنطقة الجنوبية من سيناء
فيضعون على الرأس « عمامة » .

أزياء السيدات :

ترتدي بدوية سيناء ثوبا من قماش القطن الأسود ، وهو طويل إلى
القدمين ، مطرز بالخياطة الحريرية الملونة في وحدات ثلثائية متعة ،
تغطي معظم فراغات الثوب : صورة « القبة » وجانيه « البنايح »

وواحدة ، البدن الإمامي « وظهرة البدن الخلفي » . وتعرف هذه
الوحدات الزخرفية بأسماء كثيرة مثل « كم البس » والمقص والسلة
و « الحية » .

وتنضج التمييز بين ثوب المرأة المتزوجة والفتاة العذراء في لون
الخط الذي يطرز به الثوب ، فالأحمر للمتزوجات والأزرق للمعداري

وتلف النساء خصورهن بأحزمة من الصوف الغرمزي تسمى
« صوفية » وتستخدم بعض السيدات وخاصة في جنوب سيناء أحزمة من
الصوف الأبيض أو الأسود تلف حول الخصر ثلاث مرات ، وقد يلبس
فوقه حزام آخر أحمر اللون له شراريب طويلة تصل إلى الركبتين .

وتغطي المرأة رأسها وتلف كل جسمها إذا ما غادرت منزلها
بروشاق أسود اللون مطرز بوحدات زخرفية بسيطة في حوامه ووسطه
ويسمى هذا الوشاح « قعة » أو « خرجة » .

إما الفتاة فتغطي رأسها فقط « بالوقاية » أو « السادة » وهي من
القماش الأحمر ، تشبه العنقابة إلا أن الحزم الخلفي منها طويل إلى
منتصف الظهر تقريبا ، وحافتها الإمامية مزينة بصنف من العملات
الفضية المتراصة ، وعلى كل من جانبيها صف مكون من خمس قطع
من العملات الفضية أو الذهبية تسمى « الكشاشة » . وقديما كانت
الفتاة تضيف إلى الكشاشة صفا من قطع العملة ، تزداد حتى تصبح
الصفوف ثلاثة ، وعندئذ تكون الفتاة قد بلغت سن الزواج ، وفي هذه
الحالة تبدأ في لبس القعة والخمار .

وقد ترتدي بعض السيدات من بدو سيناء ، وكذلك في محافظة
الشرقية ، أغشية للرأس شبيهة بالوقاية ، تسمى « سركوخ » ، وهي
تميز عنها في أنها طويلة جدا من الخلف بحيث تقرب من نهاية
التياب ، وهي مزخرفة بالأزوار والودع الذي يثبت في أشكال هندسية .

الخمار « البرقع » :

يختلف الخمار الذي ترتديه بدويات كل قبيلة عما ترتديه بدويات
القبائل الأخرى في سيناء ... وهو يستخدم لحجب وجه المرأة
المتزوجة فيما عدا العينين .

ويتكون الخمار من شريط من القماش أحمر اللون غالبا ، ويشد
حول جبهة المرأة ويعقد من الخلف ومن هنا أتت تسميته « بالجهة »
يتدلى من وسطه - مروراً بالأنف - صف من العملات المعدنية
المتراصة والمثبتة على الخمار وقد يتكون الخمار أو « البرقع » من قطعة
من القماش مستطيلة الشكل حمراء اللون أو صفراء توزع عليها
العملات الفضية والذهبية تبعا للرموز المتعارف عليها عند كل قبيلة ،

— ذكر « السراوخ » في عصر المماليك الشراكسة بوصفه لباساً للرأس عند
السيدات - أنظر الملابس السلوكية تأليف ل . أ . ماهر الهيئة العامة للكتاب ص ٥٧ .

كخمار قبيلة « السواركة » أو قبيلة « الترابين » وقد يتكون جسم الخمار
من عدد من الأشرطة التي تتدلى بدورها من منتصف الشريط المسمى
« بالجهة » فوق مستوى الأنف ، وعلى كل شريط طولي مجموعة من
العملات التي تبدو متداخلة مع بعضها كخمار قبيلة « الرهيلات »

ويعلق على كل من جانبي الخمار مجموعة من الحلقات التي قد
تكون سلاسل من المعدن تنتهي بقطع معدنية على شكل معين تسمى
معارى أو تكون صفوفاً متراصة من العملات تسمى « زنجان » ،
أو تكون شرائط من الخرز الملون في وحدات هندسية تسمى
« شمراخ » . وتتبادل بعض النساء بوضع « خروزة زرقاء » لدرء العين
الشريرة ، أو خروزة للمحبة والقول

ويتحدد مدى ثراء المرأة بكمية العملات الفضية أو الذهبية
المثبتة على خمارها ، ومن العار أن تباع المرأة خمارها أو تستبدله ،
فهى تظل ترتديه إلى أن يلى قماعة ، عند ذلك تتقل ما عليه من
عملات وأحجار كريمة أو نصف كريمة إلى قماش حديد

ثوب العرس

تبدأ كل فتاة منذ صغرها في إعداد ثوب عرسها بنفسها ، لذلك
فإن كل ثوب يحمل شخصية صاحبة وذوقها الخاص . وهو لا يختلف
في تصميمه عن الثوب العادي السابق وصفه ، إلا في الكمين حيث
يكون طرفاهما على شكل مثلث ويكون رأس كل مثلث واصلًا حتى
الذيل . ويسمى هذا الثوب « بردان » .

— الأردن في المرية هو الأكمام - وكلمة « بردان » قد تكون تعريفاً لكلمة
« أبو بردان »



الوشم فى الفن الشعبى

بقلم : سوسن عامر

الهاية إلى انتشار حلقات من تاريخها القديم وقد استقت هذه المعلومات من مصادرها الأصلية مع استقصاء ما أخرجته كتاب الغرب فى هذا الشأن وهو قليل وما وضح أولا : عن الوشم هو أصله كفى وهو أن أبناء الشعب الذين يقومون بعمل الوشم تأثروا فى ذلك عن طريق الوراثة بالبيئة وشاقلوها أما عن حد من عصور صارية فى التاريخ

والحقيقة الثانية التى وضحت كذلك لى هو أنه ليس هناك ما يربط حلقات هذا الموضوع إلا مكانها من التاريخ . ويمكن القول بأن اللسة فى الفن الشعبى ليست فى الواقع - سوى صرخة فىة مصرية أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشعب ، ثم يتم إبداعها عن طريق جماعى حيث يشترك آخرون فى الارتقاء بها نوعا ما ، وذلك مثل إنتاج السلال المزخرفة وعمل الطواقي والأطواق أو زخرفة الحصر وعمل الأواني الفخارية وصناعة الوشم ، أو نظم العواويل والملاحم الشعبية التى تناولت سيرة أبى زيد الهلالي . . إلى الخ

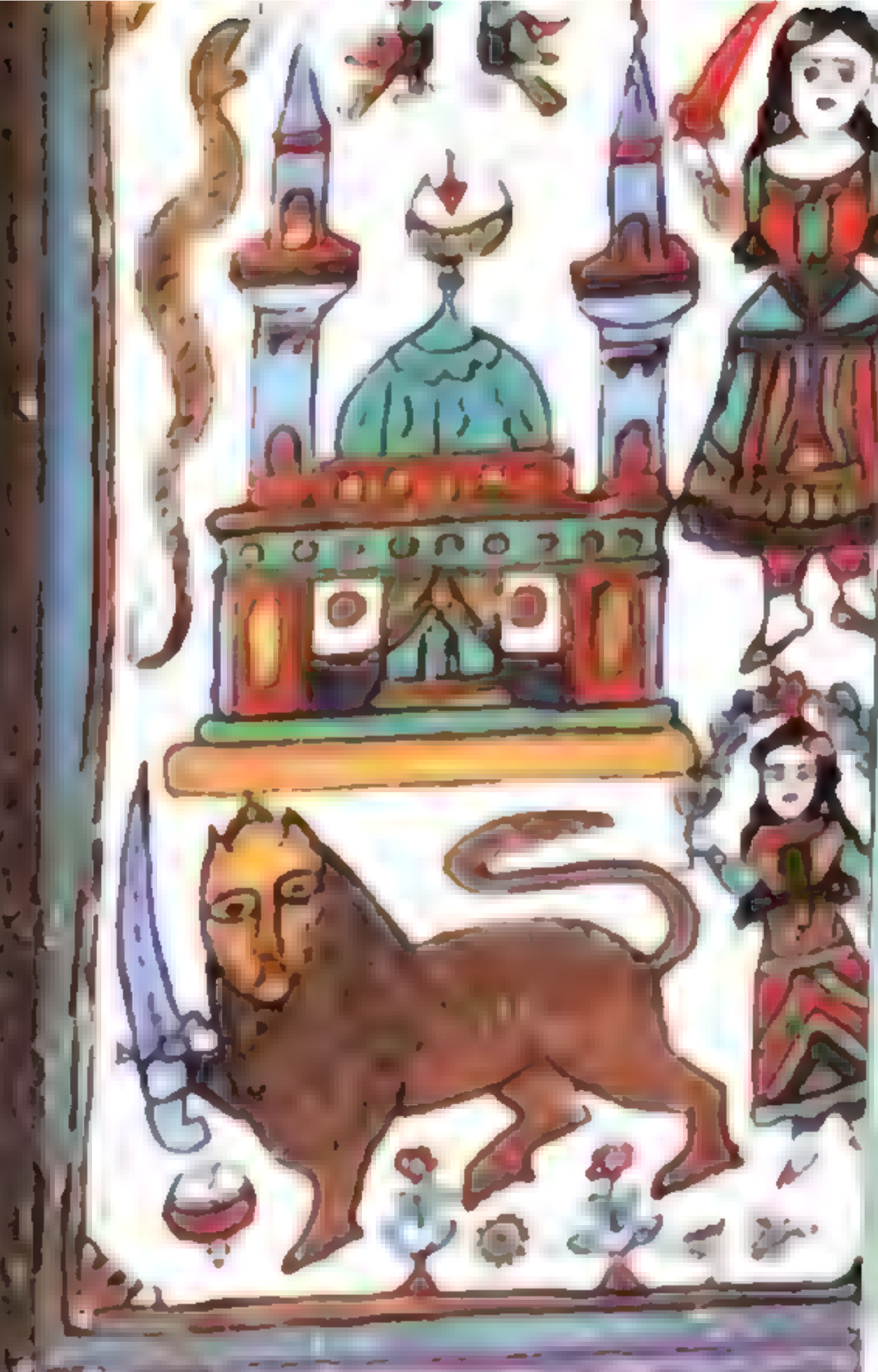
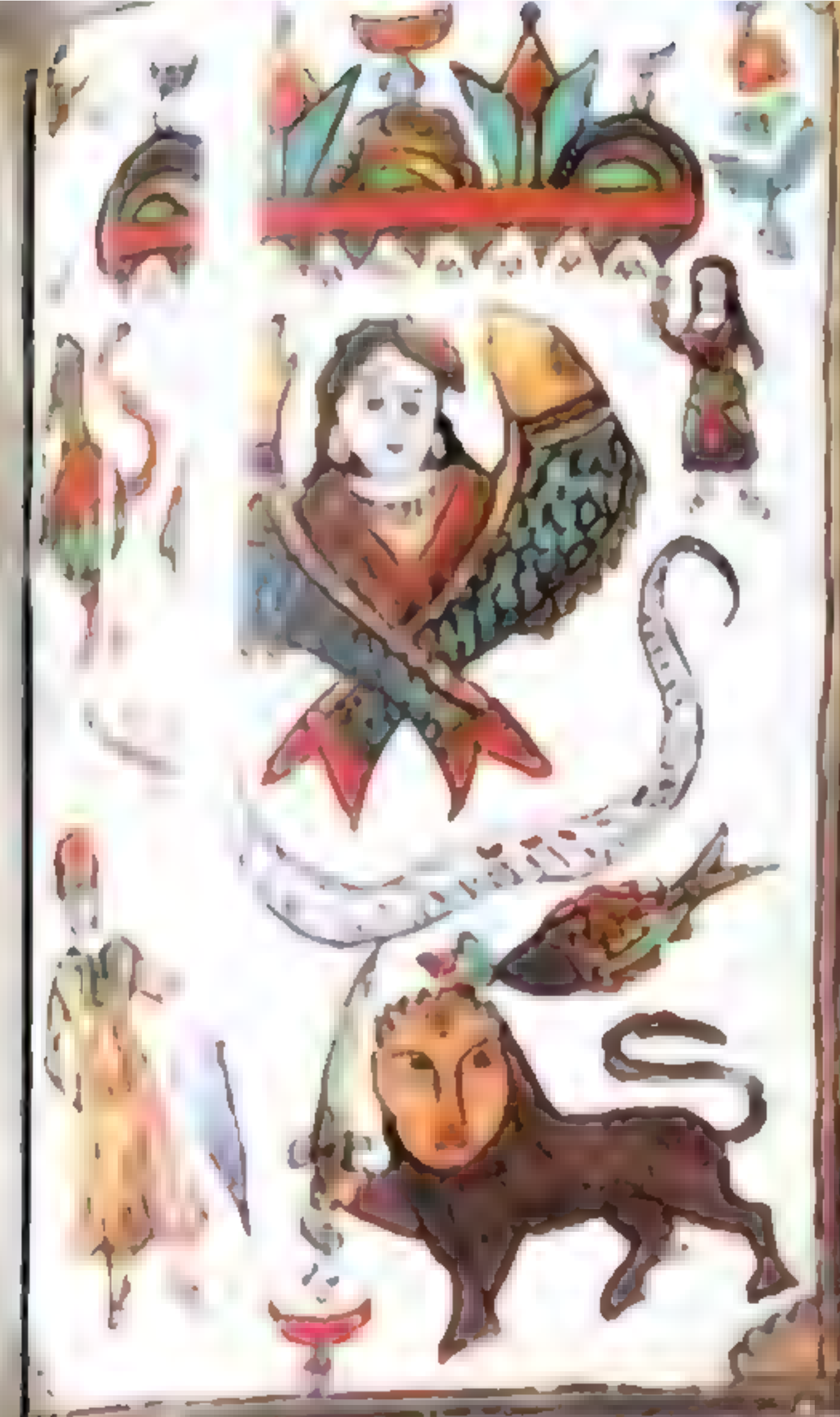
ولقد لقيت دراسات الفنون الشعبية من اهتمام الناس خلال الخمسين سنة الأخيرة ما زاد على ما كان يتوقعه المهتمون بذلك الدراسة ، لأن الانتباه العام أبد هذه الدراسات ونهص بها . كما أن التطور الاجتماعي الذى خلق الانتباه الديمقراطي الغالب على عصرنا وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، ولم تعد لهجات الطبقات الفقيرة شيئا تافها يترفع أهل العلم والعلم عن دراسته أو العناية به ، ولم تعد عادات الشعوب ، وتقاليدها موضع سخرة أو ازدراء . بل أحدثت مكانها اللائق من اهتمام ، وما لث الناس أن تبيوا فيها نواح متعددة من الجمال جعلها مرغوبة ومحبة إلى عوامهم

إن الاهتمام بالفن الشعبى يفقد بطبيعة الحال إلى الاهتمام بشئى محالات التعبير العسى فى الحياة الشعبية .

وبين هذه المحالات يبدو أمانا (الوشم) محالا قديما وعريضا وحديرا باهتماما ، فهو إلى جانب أهميته كظاهرة قوية استطاعت أن تصمد وتحقق وجودها فى الحياة الشعبية ، وبعد محالا فيا بالصور والأشكال التى يسجلها على الجلد الشرى ، وعيا بما يلازمه من أسلوب خاص يستلزم فى إعداد المادح العبة التى يقل عنها أثناء القيام بعملية الوشم

ودراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحله التاريخية المتتالية يفتح الطريق لفهم طبيعة البيئة التى انعمل بها الفنان الشعبى خلال هذه المراحل

فالفن الشعبى - فى الواقع ما هو إلا المرآة التى تنعكس عليها صور نابضة عن حياة الشعوب آمالها وآمالها ، أخلاقها وعاداتها ومثلها وطرق ممارستها للحياة - وعلى هذا فإن إعمال هذا الفن يؤدى فى



المراحل التاريخية التي مر بها الوشم

الوشم الذي يزين به الريفيون أبديهم وصدورهم وشفاهمم ووجوههم لم يكن في يوم من الأيام من عت هؤلاء المعلمين . وإنما يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويختون فيها من بعض مظاهر الطبيعة كالعوج والرياح والمطر والرعد ..

ويؤدنا هذا كله إلى أن الوشم ظهر في المجتمعات الطوطمية التي تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمها الخاص وهي عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التي ترتبط بها هذه العشيرة وتتخذها رمزا لها .

وأحيانا يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شيء من صورة الطوطم وإنما يصطلح اصطلاحا على اتخاذها رمزا لها . ويكثر هذا النوع من الرموز في العشائر الناحرة في ميلادين الرسم والتصوير كعشائر السكان الأصليين لآستراليا .

وقد تستخدم بعض أجزاء الحيوان أو النبات نفسه كرمز إلى الطوطم . ففي بعض العشائر يرمز إلى الطوطم بجلد الحيوان واقفا ويتخذ ذلك رمزا للطوطم .

وكما تشير هذه الرموز إلى طوطم العشيرة تشير إلى العشيرة نفسها . كما ترمز في عصرنا الحاضر صورة الدب إلى روسيا ، وصورة الديك إلى فرنسا .. وبذلك تتميز كل عشيرة طوطمية برمز خاص . وكذلك يتميز بنفس الرمز ما تملكه وما يتصل بها من جميع ما يخرج عن نطاقها . ومن ثم نرى الرمز الطوطمي للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رموسهم وأسلحتهم وغيابهم وتوايت موتاهم وقبورهم وما تملكه من حيوان ومناخ .

ولما كان أفراد العشيرة يشتركون مع طوطمهم في فهم طبيعته ، كذلك يشتركون معه في تقديره فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه متمثل في صورة ما . وهذه القديمة متشرة في جميع أجزاء الجسم وعناصره ولكنها أظهر ما تكون في نظر هذه العشائر في دم الإنسان وشعره . ومن ثم كانت الدماء والشعور من أكثر عناصر الإنسان استخداما في الطقوس والشعائر الدينية عند هذه العشائر . وعلى هذا الأساس نجد أنه حينما كانت تطعم صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه بطوطمة كان لابد من خروج الدم ، لكي يمتزج به امتزاجا ماديا ومعنويا بتلك الصفات والأشياء التي ذكرناها . ومن هنا نشأت عادة الوشم أول ما نشأت .

هذا ولا يزال للطوطم الفردي رواسب كثيرة في العصر الحاضر ، ففي الأمم المسيحية يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسين . وقد جرت العادة في بعض الأمم الأوروبية أن تغرس الأسرة

شجرة يوم أن يولد لها وليد ، وتحاط هذه الشجرة بعناية كبيرة ، وتعتمد أن مصير الطفل معلق بمصيرها كذلك كان العرب أيام الحاملية وأمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريدا ياكيا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويحل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تتريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ، ولهذا قال شاعرهم (حتى نقول الهامة اسقوني ...) فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوي الساذج ، وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد لغوا لا قيمة له ، بل هي آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها .

ويبدو أن ذلك الأساس الذي ارتكز عليه قيام الوشم منذ القدم قد بقيت له رواسب في النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الإنساني إلى مستويات أفضل .

... فبعد أن ذابت الديانات البدائية ، وتفتحت عيون الناس على الآله الواحد ، وبعد أن اتخذ الإنسان خطوات حريضة في طريق الحضارة والرفق فمارس الزراعة وأنقن الحرف والصناعات وأقام البناء المعماري وعرف السكن والاستقرار ، وأمن إلى حد كبير غوائل الطبيعة ، ظل مع ذلك متشبها بالوشم ولم يكن تثبت الإنسان بهذا القديم . فيما اعتقد - إلا لأنه رغم ما بلغه من تطور ، لم يستطع أن يتحرر تماما من انفعاله وتأثيره بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها .

ويؤكد بعض علماء (المصنولوجيا) الباحثين في تاريخ مصر القديمة أن المصريين القدماء عرفوا الوشم ومارسوه في ظل ديانتهم القديمة ، وريطوه بها ربطا كبيرا بالإضافة إلى أنهم قد اتخذوا من رسومه أيضا وسائل للزخرفة والتجميل . ويشير الدكتور « كيمر » إلى أنه درس آثار للوشم في " موميات " لراقصات فرعونيات ولاحظ الأجزاء التي بها وشم تطابق مكان وضع الحللى والأجنحة ، وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحللى التي نرى الراقصات في العصور الحديثة يحرصن على وضعها فوق أجزاء معينة من أجسامهن يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة كان الرقص خلالها مرتبطا بالمعتقدات الدينية .

وما تزال من ذلك بقية نراها عند بعض نساء الريف في مصر العليا حيث ظل الوشم برغم ما اقتحم حياتهن من درجات التطور - محتفظا بطبيعته المصري القديم إلى حد كبير ، ولا يتضح ذلك تماما بين نساء القاهرة أو الدلتا ، وهذا ولاشك - يعزى أساسا إلى أن الحياة المصرية القديمة قد ازدهرت إلى أعلى درجاتها في الصعيد ، وإلى أن سكان الدلتا قد تأثروا على نحو أكبر من سكان الصعيد بالحضارات الوافدة إلى مصر على مدارج التاريخ ..

وعلى هذا فقد تأثر الوشم في الوجه البحري بكثير من العوامل الاجتماعية والظروف البيئية التي تداخلت في حياة سكانه ، ولذلك فقد ظل الوشم في الصعيد محتفظا بطابعه القديم ، فالوشم في الصعيد

يتميز بأن الشفة السفلى تكون كلها باللون الأخضر ، والذقن يكون عليها رسم يصل من الشفة إلى أسفل الذقن ، وكثيرا ما تدق العلامة المميزة نقر ومعناها باللغة المصرية جميل . وهذا ما كانت تضعه الفتاة المصرية القديمة كنوع من التحمل والزينة ، كما وجد في بعض الموميات المصرية القديمة . وبهذا ظلت الفتاة الصعيدية الحديثة تدق تلك العلامة على الذقن دون أن تعرف أنها عادة مصرية قديمة مضى عليها آلاف السنين .

ولم يقتصر أمر الوشم - في ذلك الحين - على التحميل فحسب إلا أنه كان أيضا وسيلة علاجية لشفاء بعض الأمراض ، كما طرأ في هذه الأيام أنه يمنع الحسد والوحلة المثقلة الشكل التي لا تزال تستعمل لأياما هذه في شكل حجاب وكذلك التعويذة المسماة (خمسة وحشية) ما هي إلا بقية من المعتقدات الشعبية في الماضي السحيق .

تلك هي بعض الرموز المصطلح عليها كما أن هناك وحدات تستعمل الآن في الوشم ويرجع تاريخها إلى المصري القديم كالنحلة والسحكين والنحلة التي هي رمز مصر القديم يدل على الإخصاب والإنتاج والوفرة والسحكة ترمز إلى وفرة النسل وكثرته . أي أنها تسعى أن يعيش المرء في رخاء مع وفرة عدد الأولاد وسعادة دائمة ورغد في العيش .

ثم استمر هذا الرمز مدة طويلة إلى أن دخلت المسيحية وأصبحت السحكة مرة ثانية من رموز المسيحية . أما العصفور الأخضر الذي نراه دائما في أغلب الرسوم الشعبية والذي يدق أغلب الناس ويعتبر فالأحسا للنصر والخير إنما يرجع إلى الأسطورة المصرية القديمة التي تعتبر مرجعا لكل الأساطير المصرية (أسطورة إيزيس وأوزوريس) بما تحوى من رموز ، وتغلب الخير على الشر وما لها من سيطرة كبرى على القصص الشعبي القديم .

تلك الأسطورة الشائعة التي مازالت ترد إلى الآن بصور شتى أنها تمنع الخليفة وأساسها أنها تغلب الخير على الشر وانتصار الحياة على الموت إنها الزرع والضرع والشمس والحياة .

هكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائما للخير والخصب والحياة ، وكان المصريون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا المعنى . وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل محتفظا بدلالته الرمزية حيث كان دائما أوزوريس إله الخير يرمز له دائما بعصفور أحضر إلى أن جاء الرجل الشعبي البسيط وامتزج بهذا الرمز دون أن يعرف ما ترمي إليه الأسطورة من وراء ذلك . كذلك نرى أن كثيرا من الرسوم الشعبية تحوى رسوما بتلك المصايف . ونرى تأثير تلك الأسطورة المصرية على كثير من الحكايات الشعبية المتداولة للآن .

وكما يتضح لنا على ضوء ما تقدم أن الوشم كان له مكانة بين الناس متأثرا بالأساطير والمعتقدات الدينية في المجتمعات البدائية



المحمل والعزل والحلة كلها رموز شعبية (من مجموعة الحمية العنصرية المصرية)

ولدى المصريين القدماء ، وسيتضح لنا كذلك أنه ظل محتفظا بوجوده في الحياة الشعبية خلال العصور والمراحل التاريخية التالية .

ثم دار الزمن ، ودخلت المسيحية مصر وهي تحت حكم الرومان ، وقد أخذت الديانة الجديدة تسرى بين أفراد الشعب سريانا خفيا ، فقد كان الحكام الرومان في بداية المسيحية ما يزالون تبههم الوثنية ولا يريدون المسيحية للناس ، لأنهم رأوا فيها ما يهدد سلطانهم ، إلا أن فن الوشم - في خلال ذلك ظل محتفظا بعلامته المميزة وهي التأثير بالدين .

ومن أبرز معالم فن الوشم التي ظهرت في هذه الفترة - فترة كفاح المسيحية للذوبوع والانتشار رغم جبروت الرومان - الوشم الخاص بالقديس جرجس . والمعروف في التاريخ أن القديس جرجس عاش في مصر خلال هذه العصور وكان فارسا رائعا من فرسان الجيش وكان جميلا وذا حظوة ومكانة ووحاحة ، وكانت منزلته من نفس الحاكم الروماني منزلة رفيعة عالية - ثم تفتح قلبه بالإيمان للدين الجديد ، واتحه بوجدانه نحو الله فإذا به وقد صار واحدا من أشد الدعاة إلى المسيحية والمدافعين عنها ، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحديا جبروت الرومان وطفغيانهم ويلدس محد الدنيا التي وهبت أجمل ما فيها ، ويضرب أروع المثل في التمسك الصادق بالمقيدة السامية



من مجموعة رسوم الوشم بالجمعية الجغرافية المصرية

حتى الموت فقد قتله الرومان الطفلة واستشهد هذا البطل في سبيل هذه العاية النبيلة .

وصا لا يقل الجدل أن قتله كان نكبة عظمى استشرعها مواطنوه أن آمنوا معه بما آمن . فهل كان الفنان الشعبي يمتلئ من الناس ؟ أنه تأثر بالعبادة وعاش فيها وانفعل بها حتى خرج لهم بصورة فلة صغيرة ، صورة جمعت كل المعاني التي جاشت في نفسه وصور بها الموقف كله في إيجاز بليغ . فقد صوروه وهو يمتلئ بهوة جواده يحمل رمحا طويلا يقتل به ثعلبا ضخما يحاول أن يلتهمه بينما ترنو إليه غادة عنفراء طائرة اللب مشفقة عليه من هول المعركة . فالفنان الشعبي أولا وقد انفعل تحت تأثير طبيعة الخير المركبة فيه والتي جعلته يتحمس للمثل فيسجل حدث القديس الذي داس مجد الدنيا واختار بمحض إرادته الولاية أن يدعو إلى الله ولو مات في سبيل ذلك .

ثم هو ثانيا قد أبدع في إخراج الصورة التي كونها عنه في ذه فأنه كان فارسا وطلا صوره الفنان فارسا قويا جميلا يمتلئ جوا ولأن الحية كانت من القدم ولا تزال رمزا للشيطان فقد جعلها الفان الصورة تعبيرا عن موقف الشيطان وهو يسمى جاحدا للفتك بالقديس ولم يكن الفنان الشعبي ساذجا في تفكيره وإن بدا معه ساذجة الأداء ، لأنه عندما يصور الشيطان في صورة الثعبان الضخم ، يحاول أبدا التقليل من شأن قوة الشر المتمثلة فيه . فإذا لم يكن قد على القديس شيء من مظاهر الخوف أو الرعدة فانما مرد ذلك إيمانه الراسخ بالصبر وإلى السكينة التي نزلت على نفسه واستمدتها نجم لاح له في السماء فعلا قلبه بالشجاعة وأمدته بالقوة ، ولكن الفنان ردة الموقف صب كل الرعب على الحصان وهو وحده لا يعرف الإيمان ، ومن ثم فهو يعرف الخوف . ثم الأمة المسيحية والناس الذين دانوا بالمسيحية لم يكن أجمل من تصوير موقفهم عن صورة تلك العلواء التي يكاد يقتلها الخوف على بطلها وتكاد لا تطأ ضلعة الأمل في انتصاره حتى تزهر به بين العالمين .

ولقد ذكرنا فيما سبق أن فن الوشم كان دائما يتأثر بالأحداث المحيطة ، كما أنه كان يؤثر بدوره على كثير من الفنون الشعبية وما تمثال الحلوى الذي على صورة جواد يمتلئ فارس ، والذي يكثر وجوده في مناسبات الموالد الدينية ، هذا التمثال - في الواقع - ما هو إلا استحياء للصورة المشهورة عن القديس الشهيد مار جرجس وبعد أن كان الناس يدينون بالمسيحية في الخفاء حدث أن إعتنقها بإطاعة الرومان وبالتالي صارت هي الدين الرسمي للدولة ، ودان بها الناس جميعا . وأخذت الفنون الشعبية تزدهر في خلال هذه الفترة في ظل فلسفة المسيحية فظهرت اللغات الفنية المتأثرة بهذه الفلسفة

... ثم انبثق الإسلام في قلب الجزيرة العربية وأخذ يشع إشعاعاته الخلافة إلى بقية البلاد العربية ، وما جاورها . وهكذا اقتحمت الديانة الإسلامية بلاد النيل في قوة وثقة وإيمان . وهي في اقتحاماتها الرائعة هذه نقلت إلى مصر فيما نقلت فلسفات جديدة وأفكارا جديدة . وفتحت أذهان الناس على آفاق رحة .

ولقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصرا خصبا مليئا بالأحداث فهو أولا قد حرر الأفكار من روابس الدائبة والديانات القديمة ، ثم أتى على ما لم تات عليه المسيحية تماما من بقايا الوثنية الفكرية التي ظلت راسخة في أعماق الكثير من الناس كثرات مقيت تخلف عن أيام بدائته الأولى أو دياناته وفلسفاته القديمة ووجهت مسالك التفكير والفن فيما قبل المسيحية .

ولما كان الإسلام - أساسا - قد وجه عاية ضخمة وضربات ساحقة إلى الوثنية والشرك فقد كان رد الفعل الطبيعي لذلك يستهجن الناس كل ما يمت من رائحة الشرك . ولقد أسرف الكثير من علماء الدين في هذا الاتجاه إسرافا جعلهم يصفون التحت أو تصوير الناس بأنها

تعد نحو الشرك . والواضح الآن - أن هذا إسراف لم يكن له في الواقع ، ما يبرره . فمن التصوير لم يخرج عن كونه محاكاة شكلية لما صور له . وأن هذه المحاكاة قامت أصلا - على الافتتان بما أبدع الله من صبح . وأن هذا الافتتان بالمصنوع الذي يستحوذ على نفسية الفنان ويشتت عنه مشاعره لم يكن ليصيبه من غير أن تفتت أولا قدرة الصانع الأكبر على وحل .

وعلى أي حال فقد شاع قديما - في أذهان الناس أن تصوير الشخص ما هو في حد ذاته - وعلى نحو ما - إلا خروج عن الأسس الجيدة للدين الجديد ، وأما كان نصيب هذا الرأي من الحفا والصور فقد سيطر على الناس فترة طويلة من الزمن ولقد أنتج هذا النوع من التفكير اهتمام الفنان المسلم بالزخارف في المقام الأول . فأخرج الزخارف الإسلامية التي تعد بدعة خالدة في عالم الزخرفة - ونوع الفنان الشعبي موقف التطور الجديد . فأعمل جانبيا إلى حين - تصوير الشخص . فأدخل على فن الوشم وحدات هندسية وزخرفية حديثة . كالخيمة والقمر والهلال والزهرة ...) .

ولقد كان هذا تطورا واضحا أصاب الوشم في ظل الإسلام وإن كان يضر امتدادا لما سبق أن اتخذ فنان الوشم منذ أيام الفراعنة من وحدات زخرفية . والواقع أن ممارسة هذا الفن كان يعد في نظر الإسلام شيئا مكروها ، فقد قيل في حديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : لعن الله الواشمات والمستوشمات والمتنمصات والمتملحات للحسن المغيرات خلق الله .

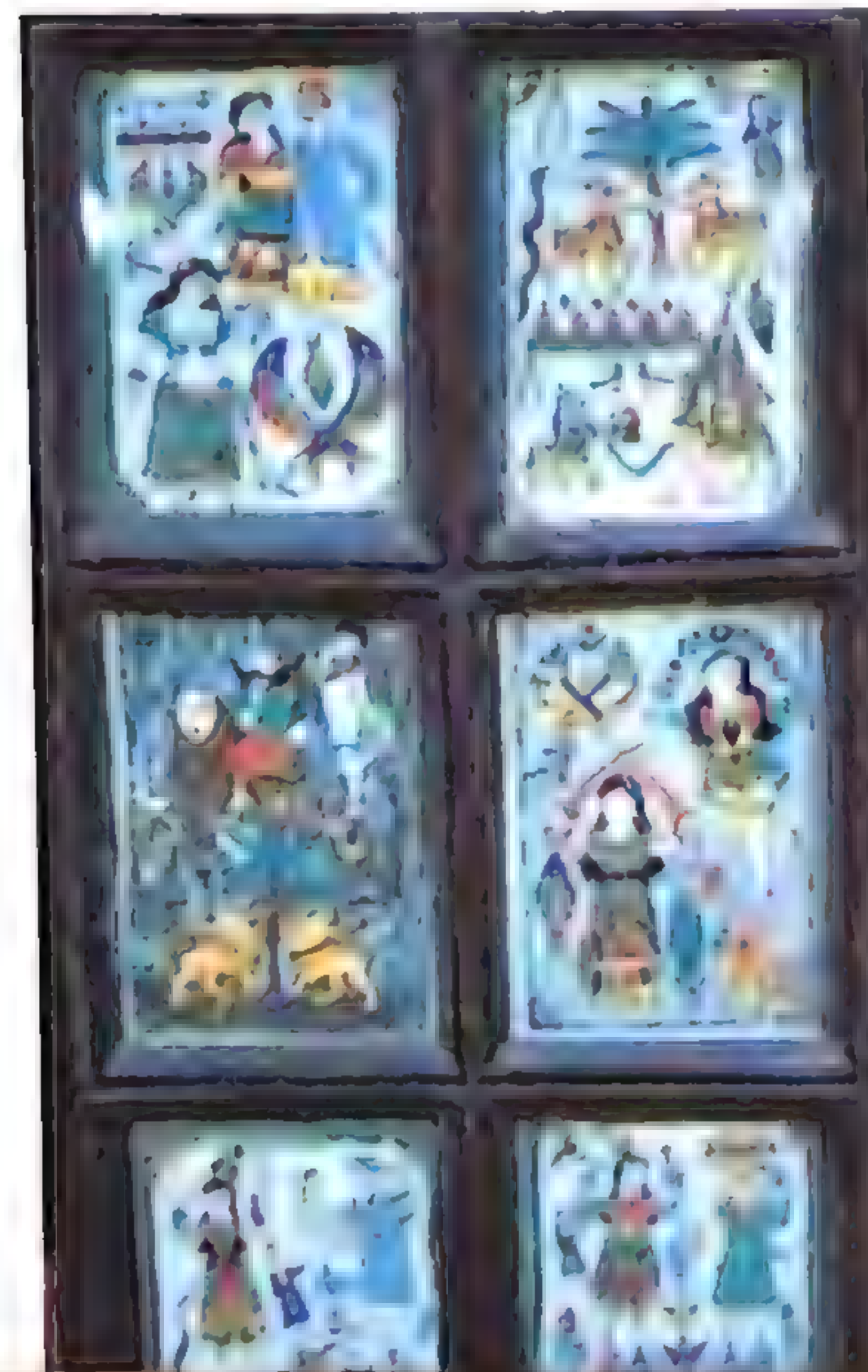
ومع ذلك فقد بقي الوشم متوارثا طبقا للعادات والتقاليد القديمة وإن كان تطورا - كما سبق القول - على نحو يسير اتجاهات ليس ، واستمد لفترة تصوير الأشخاص واحتفظ بأشكال أخرى كرسم السمكة باعتبارها رمزا للإخصاب ووفرة السل حتى إن الكثيرات من صلات القرى كن يذهبن قبل الزواج إلى الأسواق لدق السمكة كفأل حسن لحالات العقم . وكذلك رسم الثعبان بأشكال متعددة والأرنب

كما أن من أبرز مظاهر العصر الإسلامي تلك الفتوحات لمختلف البلاد والأمصار ولقد قامت الدولة الإسلامية على أنقاض دولتين عظيمين هما دولتا الروم والفرس وكانت بلاد الروم والفرس قد ضربتا سهم وافر في ميادين المدنية والحضارة ولقد أصابتا من الترف والجاه ما شات لهما المقادير ، وإذا بقلة من البدو تخرج من الصحراء الجرداء صبرة عارية ، لم تأخذ بعد بأساليب الحضارة المعاصرة ولا تملك من وسائل القوة والمعدة ما تستطيع به أن تتناول على بلد صغير . وإذا بهذه لغة نهر هذه الشواخص قهرا وتفرض إرادتها فرضا قويا واقفا . وتنصع السريح على سبط جديد وأن هذا لم يكن ليتم على ذلك النحو ما لم يكن لعرب قد أتوا بفلسفة جديدة ودين جديد أوحده في نفوسهم فيما حبس . وحمل مهم أناسا آخرين يخلقون عن معاصريهم أشد الاحلاف ، إذ جعلهم يطلون الموت صادقين - في سبيل الله ، فكان

أن وهبت لهم الحياة على أكرم نحو وأعز صورة وإذا فقد ننت بطولات فنة استطاعت أن تفقد هذه الجموع المساعدة نحو المعبد والعرة وكان لابد للأدب والعن أن يسجل كل ذلك وأن يسير الوشم هو أيضا في موكب الصعود مسجلا معاني الشجاعة والحرارة والعرومة العربية الأصيلة . وذلك باعتباره إحدى الوسائل التي استطاع بها الفنان الشعبي أن يسير روح الرحف الحديد نحو القمة

الفنان الشعبي تأثر دائما بمشاليت معينة . فالحرارة تنهزه ، والعرومة تهززه المشاعر الإنسانية . ولذلك كانت حياة أبو زيد الهلالي وسيف من دى يزن وغيرهم شيئا لامعا في حيال الفنان الشعبي . إلا أنه ماتحدر الإشارة إليه ما ارتاه الأستاذ أحمد رشدي صالح في الجزء الثاني من كتابه " فنون الأدب الشعبي " من أن القصة التاريخية في مدارجها الأولى كانت مجرد إخبار عن حادثة أو رؤية . وأن تناقلها شفاهة وعدم تحديدها بالتدوين قد سمح للخيال أن يغزوها فأصبح الإخبار أو رواية الحقيقة شيئا متضمنا في السبح القبي ، وشيئا فشيئا صار الانتداع هو

لوحات تسجل بطولات شعبية من مجموعة رسوم الوشم منشبتات منحف الجمعية الجغرافية المصرية



والان يتم اكر صوره رسوم للفن
من على الصدور والظهر والاربع
وكذا يستخدم فيها كرمج رسم



العمل الاول والحقيقة ثابته . ذلك ان تحليل السامح والشخصيات
والوقائع التي تمثل الحاحه في المجتمع الشعبي من الحقيقة الاولى في
هذا الفن . ولهذا فقد اجاز العرب الشعبي ان تجمع القصة شخصيات
حقيقية مع أخرى خيالية . أو أن يتدع مشهرا من الحوادث ما يشاء
وينسبها لشخصيات حقيقية . أو أن تجمع القصة حوادث متاعده زما
أو شخصيات سبق بعضها البعض الآخر قروبا . والذي يعنيه هو التحرة
التاريخية ومعناها لا تقرير الحقيقة واحتلاؤها ، مثال ذلك من أن سيرة
عنترة تناول حوادث في الحاملية وأخرى في الإسلام وغيرها وقعت
أثناء الحروب الصليبية ، ويرى الأستاذ رشدي صالح ألا مجال للعب
في هذا ، ذلك بأن مشي القصة الشعبية لم يرد بها ما يستهدف العلم
من تحقيق وتقرير ورصد لوقائع ثابتة ، بل أراد بها المنفعة وتبادل
الخبرة والتعلم منها وتواتر المعتقدات والعادات وترويحها وأقفاؤها
ونشئة الأجيال الجديدة على التقاليد المرعبة وأيضا أراد بها الترسية عن
الفن والانشاء بالعمل الفني

وكان هدفا من تباين الوضع الذي قامت عليه القصة الشعبية الى
إلقاء الضوء على التيارات الفكرية التي عاشها فان الوشم وأوحت إليه
مختلف الرسوم والاشكال

والواضح ان القصة الشعبية كانت تستهدف اساسا إبراز مآثر
معتارة " لطل مختار الأمر الذي يتبعها إلى اضافة مواقف البطولة
واستعادة بطولات قد يكون الطل لم يقف منها موقفا ما ، بل قد يكون
أنشائها في عداد الأموات ، وهذا يعني أن الصان الشعبي يشتغل بالبالغة
في أظهار المثل التي يهتز لها وجدان الناس ، وأن دراسة صور الوشم
للزير سالم توضح تماما هذا الاتجاه فهو في ذهن الصان رجل شجاع
شجاع لم تخطر من قبل بين أرحاء الدنيا ، ولهذا بدلا من أن يرسمه
وهو يعتلي حوادا - شأن كل فارس - فإنه صوره وقد امتلأ صهوة
الأسد ، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد
صوره وله شارب ضخم .

ولا يخفى أن الإنسان بطبيعته لم يكن يجرد مواقف البطولة من
لغات العاطفة بل على العكس كان يقدس الحب ويعتبره أحد مظاهر
الطبيعة الحديرة بالتقدير ولقد ذهب الإنسان في ذلك إلى الحد الذي
يحترم فيه الرجل الشجاع الذي يحمي حبيته والرجل الوفي الذي
لا يخون العهد ، ومن أجل ذلك فقد بهرته فعلا سيرة عنترة العبي
وحبيته علة حتى لقد أسخ عليه من مواقف البطولة أضغاف ما أبدى
عنترة في حياته ، وأن إلقاء الطر على الوشم الحاص بعنترة يوضح
تماما إلى أي حد كان هذا الرجل مثار الإعجاب والافتان

ثم هناك وقفة يجب أن نقفها الآن ونحن الرأس احتراما ونحن
نتناول عنترة ذلك بأن تسجل عنترة في الوشم معناه المطلق أنه رجل
بطل من ثم يتحلى الناس لو يقتدون به ، وأن يطر العرب على مر
القرون إلى هذا الأسود - على هذا النحو - فإنما يشير إلى أن العرب قد
تخلصوا من القدم من نظرة التفريق العنصري التي لم تستطع ان ترقى

الفخار والخزف

بقلم : عابدة خطاب

لقد زامل الفخار الزمن ، وصار معه على درب واحد ، سار الناس حياتهم على أوسع نطاق ، وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم ، بل ولاحتهم حتى في حياتهم الآخرة

وتوضح لنا الأشكال البدائية نشأة فكرة التحويف التي قامت عليها أساسا صناعة الفخار

إن الزائر للمتحف المصري للأثار وهو يتطلع إلى ذلك الرصيد الضخم من الفخاريات المكتشفة ذات الأنماط المتشابة ، والذي يشاهد رسوم الجرار والقنور وأواني الدفن وحفظ المحطات على جدران مقابر بني حسن يدرك كم فطن أجدادنا إلى أهمية تلك المادة ، وكم أدركوا خصائصها بوعي ، ومن ثم فقد عملوا على استغلالها كأفضل وسيلة لحفظ السوائل والحبوب والأطعمة كما استخدموها في حفظ المحطات لصالحيتها وصمودها وعدم إصابتها بالتلف أو العطب مهما طال بها الزمن في باطن الأرض .

لقد برع المصريون القدماء في صناعة الفخاريات من الطينة الحمراء بصفة خاصة ، ولهم محاولات عديدة في التطور بها وفي استخدام أنواع الطلاء المختلفة الألوان . ويمكننا القول بأن أشكال الفخار الفرعوني بوجه عام قد ارتكزت على قواعد وأصول التجريد والتبسيط وجاءت الغالبية فيها متميزة بقوة التخطيط والتكتل في إطار راسخ مربع وقد ظلت محتفظة على مدى عصورهم بطابعها التجريدي ووضوح سماتها الخارجية ، وأناقته القديمة ، الأمر الذي جعلها محل جذب واهتمام زائد من قبل العلماء والفنانين والباحثين المختصين على مستوى العالم أجمع .

الوشم ليس فنا شعبيا قائما بذاته ، وإنما هو جزء منتم للفن الشعبي في مجاله العريض ، فالوشم الذي يدقه القروي على ساعده يتمه الرجل الذي يسمعه في البيت نفسها وتردده الصورة الملونة لأبطال الأبطال الشعبية وبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من بواعث مرتبطة بالاعتقادات قد نجده أحيانا يحقق وجوده بدافع التجميل والزينة وحداث زخرفية في أعلى الذقن أو في الجبهة ، وعلى ظهر اليد أو الذراعين معا ، أو في القدم ، أو فوق وسط الصدر وهناك على المثال نساء الجنوب بلونهم القاتم للشفاء يكسبن أسنانهم بريقا . نجده أحيانا أخرى كمجرد وسيلة لإثبات الشخصية ، كذلك الذي اسمه وتاريخ ميلاده على ساعده .

وفي حالات غير هذه وتلك قد نواجه بوجوده بمثابة (رد) كذلك الذي يشم آية الكرسي على إحدى ذراعية أو الطفل الذي يربو بنقطة أعلى جبهته حتى لا يموت اخواته الذين يولدون من بعده ومن أمثلة الترابط القائم بين مختلف الفنون الشعبية بين الموسيقى والشعر والموسيقى والوشم في ظل أوضاع معينة تفرضها التقاليد ونوع معين من الزي الشعبي مثال « حسن ونعيمة » .

ومثال « حسن ونعيمة » خير مثل باعتباره يمثل الترابط المشترك المؤثر على فن الوشم وقد ساهم به كل من الموال الشعبي والغناء والموسيقى وأخيرا فن الوشم . إنها أوبرا عريضة ودراما مسرحية طبيعية تلعب دورها في حياة الفلاحين الذين يحفظونها ويرددونها آخر الليل .

وأخيرا يهمني أن أؤكد الإشارة إلى أنني لا أعصد عادة الوشم ، بل على العكس أعتقد أنها - برغم تعدد ملامحها وبواعثها - مازالت تحمل صفات وخصائص بدائية بالإضافة إلى أن العملية في حينها تسب كثيرا من الألم الجسماني . ولكن اتجاها نحو دراسة مجالات التعبير الفني في الحياة الشعبية . بقودنا مع ذلك إلى الاهتمام بالوشم باعتباره أحد هذه المجالات . فالبحث في مجال الوشم ، كالمبحث في مجال القصة الشعبية ، من الممكن أن نصنع بأيدينا مزيدا من تراث الفن الشعبي .

هذا التراث الذي ينبغي أن نسجله ونحتفظ به لقيمته التاريخية أولا ، ثم لنستلهم ما نراه صالحا من موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك في أعمال فنية جديدة .

إليها حتى الآن أرقى البلاد من أصحاب الحضارات الحديثة .

ووقفة أخرى ذات دلالة كبرى ، ذلك بأن رسم الوشم الخاص معترة إنما هو مستمد من جمهورية سوريا العربية وهو فوق ذلك منتشر في جمهورية مصر العربية كما تنتشر رسوم أخرى كثيرة بين بلاد العرب . ويدل هذا دلالة واضحة على اتحاد جذري في طرق التفكير وفي اتجاهات المثل والأحاسيس والمشاعر بين أبناء البلاد العربية جميعا . وإذا لم تكن القومية العربية شيئا اقتلعت أساليب السياسة لحاجة أو لأخرى . إنما هي أولا وقبل كل شيء حقيقة كبرى وغالدة فقد يتشابه المثقفون من قوميات متعددة على نحو ما حول ما يستهدفهم من المثل فلا يدل هذا بالضرورة على أن كثيرا من الثقافة المشتركة تكون في عقول الناس اتجاهات متماثلة . أما أن تتفق الطبقات الشعبية - وهي التي لم تتروى بنصيب كبير من الثقافة اللهم إلا ما يستشق من عبر اليئة - والتي تعيش بين أرجاء البلاد العربية على اختلاف في بيئتها المحلية أوجدتها اختلاف الأمكنة والأجواء والظروف المحيطة فإن هذا ولا شك يحملنا على الاعتقاد الراسخ بأن القومية العربية التي أراد الاستعمار - لفترة من التاريخ - أن يهيل عليها التراب لا يمكن أن تموت وأنها لا بد نافضة عن نفسها ما يود الاستعمار جاهدا أن يحشوبه عقول أبنائها من ترهات وأوهام .

ويبدو أن رسوم الوشم قد أصابتها حالة اضمحلال وضعف فترة الحكم العثماني شأنها في ذلك شأن الفنون الشعبية الأخرى .

وقد يكون صحيحا أن الأتراك العثمانيين لم يلجئوا إلى السطو على رسام الوشم كمالجئوا إلى السطو على مهرة الصناع وأصحاب الحرف اليدوية وأرسلوهم للعمل في الاستانة وغيرها من أمهات مدنها . غير أن انحطاط المستوى الفني للفنون الشعبية من شأنه أن يؤثر على مستوى الرسم في الوشم ، لأن اليئة المحيطة بالعمان كما هو معروف لها تأثير بالغ على مداركه وقدرته على الابتكار والابداع ومن ثم تجمد الوشم وتجمدت النون الشعبية جميعا أو كادت في العهد التركي وفي غيره من عهود الاستعمار . وكل ما استطاع أن يضيفه الوشم إلى ثروته الفنية خلال عصور الاستعمار هو التأثير بالأزياء والملابس فأحدثت تطورات واضحة في الملابس الوطنية .

ونستطيع أن نرى في نهاية الأمر أن الرسم والتشكيل في مجال

يحدثنا علماء الاثنوجرافيا عن صناعة الفخار باعتبارها من أقدم ظواهر التراث الثقافي المادي ، الذي خلفته لنا البشرية البدائية الأولى إلى جانب ما خلفته لنا من أعمال حجرية وعلى وجه التحديد منذ العصر الحجري الحديث الذي يرجع تاريخه ما بين ٥٠٠٠ إلى ٣٥٠٠ ق.م .

ولعل عنصرى الحاجة والضرورة في كفاح الإنسان الأول وصراعه من أجل البقاء - كانا بمثابة الركيزة الأساسية التي قامت عليها صناعة الفخار في بادئ الأمر والتي ربما جاءت أول ماجاءت عن غير قصد ونتيجة لصدفة طارئة .

ولقد اكتسبت طينة الفخار لدى الإنسان البدائي الأول أهمية حارة وكانت طقوس هذه الصناعة في مختلف أطوارها تخدم في بداية الأمر أغراضا سحرية ، إلى جانب خدمتها كذلك لأغراض نفعية .

ولم يكن بغريب إذن أن تشكل تلك المادة الطبيعية الأولى أهمية رفيعة عليا . وصديق رب العزة جلت قدرته حين يقول في كتابه الكريم " ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين " وفي موضع آخر يقول الله سبحانه وتعالى " خلق الإنسان من صلصال كالفخار " .



لوان لحارية من مجموعة المتحف المصري بالقاهرة



والحدير بالذكر أن المصريين القدماء استخدموا عجلة الفخار في صناعة الفخار والبعض يرجع استعمالها إلى الأسرة الأولى ، في حين يرجعها البعض الآخر إلى الأسرة الخامسة

وتحدد على حدوان مقبرة في سفارة من الأسرة الخامسة وعلى حدوان مقبرة أخرى في منى حسن ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة ما يشير إلى استخدام عجلة صانع الفخار

كما حملت المعابد الفرعونية القديمة برسوم للإله (خنوم) وهو يصنع الإنسان على عجلة الفخار مستخدماً مادة الطين

وبعض الرمن ونظف تقاليد تلك الصنعة راسخة وممتدة ويظل الكثير من أساليبها متوارثاً دون أن تفقد الكثير من تقاليدها ووظائفها ومميزات صانع الفخار المصري الإغريقي يتميز بالبساطة وأسلوبه الزخرفي الرقيق كما يتميز فخار العصر الروماني بعجمته الحمراء وزخارفه البارزة السوداء ، حتى نصل إلى العصر القبطي الذي شهد فيه الفخار ازدهاراً كبيراً . إذ كان الرهبان أنفسهم يشتغلون بهذه الصناعة في بعض الأماكن المخصصة لذلك بحدوار الأديرة

وتحمل الفخاريات القطعية مثل الأواني الكبيرة والفاروروات بالعديد من الرموز والزخارف المميزة مثل الصدفة - الأسماك - الصليان - نبات الكروم - الحيوانات - الطيور - إلى جانب صور القديسين والرهبان وبعض الكلمات القطعية

ويأتى العصر الإسلامي الذي استطاع أن يضيف إلى هذه الصنعة كثيراً من عناصر الخلق والإبداع سواء من حيث التطوير في بعض الأنماط وإكسابها بعض الخصائص والسمات الجديدة أو من حيث ابتكار بعض الأشكال الأخرى التي يرجع الفضل للفنان الإسلامي في ظهورها ، ولعل ذلك يظهر أمامنا في ذلك الكم الهائل من الأواني مثل الأكواب والصحون وسلطانيات وأباريق ودواقر وقندور وشمعدانات ومصارح ومباخر وزهريات وتماثيل صغيرة ولعب وأنواع أخرى من التحف .

وكان لفنان العصر الإسلامي كذلك ابتكاراته واستحداثاته في ميدان الزخرفة والتجميل ويوضح ذلك في العاصر الزخرفية التي اختص بها الفن الإسلامي وحده دون سائر الفنون ، وهي الكتابة العربية لما تتميز به من مرونة وقابلية على التشكيل وقد اتخذها الفنان أيضاً وسيلة للربط بين العاصر الزخرفية الأخرى . ويوجد نوعان رئيسيان من الكتابة العربية الخط الكوفي وخط السخ وتحظى مجموعة كبيرة من الفخاريات وخاصة شبائك القفل بهذا النوع من الفنون . هذا فضلاً عن الأنواع الأخرى من الزخارف العربية والهندسية والفروع النباتية والأشجار والثمار والرموز وصور حيوانات وطيور وأسماك وأشخاص وكل هذا كان يرسم وفقاً لأسلوب العصر سواء كان تلقائياً أو محاكياً للطبيعة أو محموراً

وقد أثارت صناعة الفخار والخزف في العصور الإسلامية وحاً فيما بين القرنين السابع والعاشر عشر الميلاديين الكثير من البنية والتاريخية والحالية وفشت أمام الدارسين سهلاً من المعرفة أصول العمل وتقنيته ، فضلاً عن تقاليد الصنعة الحديرة بكل اهتمام لقد لعب الفخار دوراً كبيراً في العصر الإسلامي وأدى وظائف متعددة في حياة الناس ، وتداول إنتاجه على نطاق واسع ، سواء المعاملات التجارية ، أو المسابقات الاجتماعية ، أو في الحاحيات وتسجيل الأحداث والمكاثبات ، إلى غير ذلك من أغراض شتى ومازالت التقاليد الفنية الإسلامية مستمرة ومتصلة منذ مئات السنين إذ مازالت الفواخير الحالية تتح بعض الماذح والأشكال التي تطار مع نظائرها في العصر الإسلامي وما قبله

تعريف بالخامة المستخدمة وخطوات إعدادها وتجهيزها :

تقوم الصناعات الفخارية أساساً على خامة رئيسية هي خامة الطين الطبيعي . وتنقسم الطينة ذاتها إلى عدة أنواع وكل منها له مواصفات خاصة ، ومن ثم فهو يصلح لإنتاج نوعيات معينة دون الأخرى . وغالباً ما يشترك نوعان في إنتاجية واحدة من خلال خلط أحدهما بالآخر تحقيقاً لتوافر عنصر المتانة والتماسك والملبس أحياناً ، وأحياناً أخرى يكون خلطة للشكل والحجم الذي يخدم بدوره العصر الوظيفي .

أما هذه الأنواع : فمنها التيني ذو اللون الأصفر تقريباً وينسب إلى بلدة التين بحلوان .

ومنهما الأسواني وهو الذي يتم استخراجها في محافظة أسوان ، ومن هنا فقد سمي باسمها (جبل الطين الأسواني) .

ثم هناك النوع الثالث وهو الطين الأسمر النيل الذي يفوق النوعين الآخرين ويمثل الركيزة الأساسية من حيث الكم والكيف وتعتمد عليه الصناعات الفخارية في معظم إنتاجها ومن هنا يعد العصر الفخار في صناعة الفخار بمصر منذ أقدم عصور التاريخ فيما قبل الأسرات الفرعونية ، إذ ثبت بالفحص أن أجود أنواع الطينات هي الموحودة بباطن الأرض ، وعلى أعماق مختلفة في التلال الواقعة هنا وهناك على ضفتي الوادي وهي التي تكونت أصلاً مما حملته مياه ذلك النهر منها من غرين خصب جاءت به من أعالي النيل في مواسم الفيضان عاماً بعد عام

ولعلنا نعرف أن حاجة هذا الإنسان إلى الأشكال المجوفة وتوظيفها في خدمة مصالحه ، تعد العامل الأول للوصول إلى هذه الصناعة ، ثم مواصلة صنعها وتطويرها على مر الزمن بحكم طبيعة مادتها الخام وتميزها بالمرونة والطواعية للصانع .

المحار الأسود من
مجموعة أواني الشر
سج



سج
البراقى المحدد

طريقة إعداد الطينة

وهكذا استمرت صناعة المحار من خلال أطوار وحف رمية متالية منذ أقدم عصور التاريخ وحتى عصرنا الحديث ، و يعود إلى القول بأن الحامة المستخدمة في التشغيل وأيا كان نوعها لابد أن تمر بعدة خطوات أساسية حتى تكون جاهزة للاستخدام والتشكيل .
وهذه الخطوات قد تتباين من منطقة لأخرى ، إلى أن تصل في النهاية إلى الهدف المطلوب وهو حالة الصلابة التي تكون عليها الحامة قبل أن يستخدمها الحرفى مباشرة في الإنتاج .

ففي فواخير القساط ، على سبيل المثال ، وهي التي تعد من أكبر مراكز الإنتاج المتوزع على مستوى الجمهورية - والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الطين النيلي ، نجد أن تجهيز هذه الحامة يمر بالمراحل التالية من خلال نوعية من الأحواض كل منها له مواصفات خاصة :

الأول : ويسمى حوض النصفية ويسمى بلغة أهل الصناعة (الكوز) Kozc وهو مبطن بالأسمنت لمنع تسرب المياه . وفي هذا الحوض يتم خلط المياه مع نوعية الطين المطلوبة لكل منتج ، ويأتي ذلك وفق مقادير ونسب محسوبة ، حتى تصل إلى درجة الكثافة التي تتطلبها الصناعة ، وهنا تبرز الخبرة الطويلة والمدرسة لوعية كل حامة وخصائصها وملائمتها لكل منتج من حيث شكله وتركيبته وتوطيقه للغرض الذي يتبع من أجله .

الثاني : ويسمى حوض " التشير " ويسمى بلغة أهل الصناعة (الص) Al Nose وقد بني على أساس أن يسمح بتسرب المياه وترشيحها فيه عندما يتم نقل الخليط إليه من الحوض الأول بعد نقبته من أية شوائب . ثم يترك هذا الخليط ما بين أسبوع صيفا أو أسبوعين شتاء ، حتى يحف ويتشقق طبعيا بفعل العوامل الجوية وبالمساعدة اليدوية أحيانا وعندها يتولى " رئيس الطينة " تقسيمها إلى قطع كبيرة يتولى بعده الصبية رفعها ونقلها إلى مكان مخصص في الورشة يسمى " بيت الطين " تتوفر فيه صلاحيات التخزين وبعد بيت الطين بمثابة المخزن الذي يضم رصيد الحامة المطلوبة للعمل لفترة تقرب من العام . وكلما احتاج الحرفى إلى جزء من هذا الرصيد للتشغيل يقوم عامل آخر يسمى الدواس Dawwas باقتطاع حزه كبير من المخزون يسمى التابيتا Tabita ثم يبدأ في دمه عن طريق استخدام أحد أرحله بالتبادل مع الرجل الأخرى ويظل هكذا حتى تصل الطينة إلى مرحلة معينة من التماسك ويضيف الدواس بين الحين والآخر بعضا من الرمال " تراب القرن " الذي يدخل في تكوين الطينة ويساعد هذا الرماد على تماسك ذرات الطينة ويزيد من مرونتها وطواعيتها كما يساعد على سهولة تشكيلها وحماية المشغولات من التشقق في أثناء التجفيف والتهشم أثناء الحرق هذا بالإضافة إلى إكساب المشغولات مسامية بعد الحرق تساعد على أداء وظيفتها الأساسية وهي الرشع وعقب عملية

الدوس يتولى أحد الصبية اقتطاع حزه صغير منها يسمى الحرة Khartah بعد مرة أخرى تجهيزه من خلال دعه بيديه عدة مرات فوق ما يشبه مضلة تسمى " دنة " Dastah ترتفع عن الأرض بحوالى نصف متر تقريبا مع إضافة الرماد بصفة مستمرة لنفس الأسباب سالفة الذكر وأيضا لعدم التصاقها بسطح المضلة . وبعد التأكد من صلاحيتها تماما يقوم بلمعها ولفها على شكل أسطوانة مصمتة ومماولتها لصانع الفحار الذي يعمل على الدولاب .

بداية مراحل العمل على الدولاب

بدأ أول خطوة في العمل بتشكيل الجسم الاسطوانى المفرغ الذي يمثل المرحلة الأولى في التشغيل ثم يقوم بعدها بتصنيع المادح المختلفة والمتنوعة ويستعين في عمله ببعض الأدوات التي يستخدمها في أغراض معينة منها على سبيل المثال " الحاروت " والصدف ، فإذا انتقلا إلى مناطق أخرى بعد القساط نجد أن التجهيز يتخذ وسائل أخرى منها على سبيل المثال ما يحدث في منطقة قا ، إذ بعد أن يتم نقع الطين في الأحواض تقوم بعض الماشية " الجاموس " بدهسها بأرجلها في الوقت الذي تفرز عليها روثها . وبعد هذا الروث مادة مهمة بالنسبة للعبية الطينية .

وللفنان الشعبي رؤيته الخاصة وأسلوبه في اختيار خامات البيئة وطريقة تشكيلها وعلى الرغم من أن صناعة الفخار تتم بأسلوب أولى بسيط ، فهو لا تنقصها القيم الجمالية

وقد أنتج الفنان الشعبي الكثير من الأشكال المصنوعة من الطين لتغطية احتياجاته اليومية من أوان فخارية للطهي والاكل وتخزين الغلال . ساعده على ذلك مادة الطين الطبيعية ومكوناتها وما تتميز به من مرونة وقابلية للتشكيل ولهذا السبب نجد أن منتجات الفخار تشمل كل احتياجات الحياة .

وقد عرفت مصر الأواني الفخارية ، كما سبق أن ذكرنا ، منذ العصر الحجري الحديث وشهد على ذلك القطع الفخارية الرائعة الموحودة حاليا في المتحف المصرى وتمثل :

أواني للشرب وتبريد المياه وحفظها وأخرى لحفظ الأطعمة بالإضافة إلى أدوات الأكل .

وقد سجل الفنان المصرى القديم عدة رسوم وأشكال في مقابر نى حسن تعد مرجعا مهما لتاريخ صناعة المحار في مصر

ومما لاشك فيه أن هناك علاقة وثيقة مباشرة بين الشكل والوظيفة ، فكل يعتمد على الآخر . فالأساس الذي يقوم عليه الشكل لابد أن يحقق الوظيفة التي صنع من أجلها ، مع الحرص على إبراز القيم الجمالية للشكل مهما تكن وظيفته في الاستعمال اليومى



أوان لحاربة من مجموعة مراكز الفنون الشعبية بالقاهرة



بل إنه يصنع كذلك في مناطق أخرى مثل الشرقية التي يتم تشكيل الزير فيها على أربع مراحل لكبير حجمه ويستعين الصانع ببعض الحبال التي يحيط بها بدن الزير حتى يحافظ عليه من الإنهيار وهذه الطريقة متوارثة منذ القدم .

ما يسمى بالتريشة لتوفير المياه للمارة

ثانياً : الجرة Garrah واسمها الريفي Ballas والبلاص وهي من أكثر الأواني شيوعاً في القرى وتستخدم الجرة في نقل المياه للاستعمال اليومي ويروى فيها :

وفي بداية هذا القرن كانت تخصص أماكن للشرب وتسمى السيل وهي عبارة عن حجرة صغيرة مبطنة بالرخام وتقع في واجهة البيت ويوضع بداخلها الزير وبذلك يتمكن الناس من دخولها للشرب دون إزعاج لأهل البيت .

ألا يكون حجمها كبيراً بحيث يصعب حملها من المجرى المائي إلى المنزل وأن تكون قاعدتها مستديرة " أي مقعرة " بحيث يمكن إمالتها لسكب الماء منها ، ويكون لها مقيضان يمكن حملها بهما وهناك نماذج من هذه الجرار في المتحف المصري

وفي بعض القرى والأحياء الشعبية كان يوضع الزير تحت وعلى الرغم من انتشار البلاص في جميع قرى الوجه البحري

وتتعدد أنواع الأواني المعارية لتشمل أغراضاً متعددة منها حفظ السوائل ، القدور ، الحرار ، الأزيرة ، الطهي (طواجن) تخزين العلال (صوامع) الشرب (قفل ، أباريق ، فاجين) حفظ اكل (أطباق - سلاطين - زبدية) حفظ الزهور ، زراعة النباتات بالإضافة إلى أدوات للموسيقا (طبل بأنواعها) ومسارح ومباخر ولعب أطفال

أواني حفظ السوائل

تشمل الأواني الخاصة بحفظ السوائل - القدور لحفظ الزيت ، والسمن ، والعلل . ويخصص الزير والحرار والبكل لحفظ المياه ونقلها .

القدرة : Kedrah

تعد القدرة من الأواني الفخارية شائعة الاستعمال منذ عهد الفراعنة ، ولا تزال تستعمل حتى اليوم بنفس الشكل أو مع اختلافات بسيطة . ويوجد بالمتحف المصري نموذج لقدرة ذي تصميم جميل يشبه إلى حد كبير المستخدم حالياً ، وله غطاء ومقبض - أما عن أكثر القدور انتشاراً الآن فهي القدرة التي تستخدم لتخزين السمن ، ويطلق عليها أسماء كثيرة تبعاً لاختلاف المناطق التي تستعمل فيها ، فتسمى في الوجه البحري (بوشه) Boshah أما في الصعيد فتسمى (طشة أووية Tabshgah Arweyah برنيه Berneyah)

تشكل القدرة على الدولاب بمقاسات مختلفة ومتعددة تبلغ ثمانى مقاسات أصغرهما يسع رطل سمن واحد وأكبرها يسع أربعين رطلاً

وتشتهر منطقة القناطر الخيرية بإنتاج أنواع كثيرة من هذه الأواني تصنع من طينيات (الأسوانى - طمس النيل - طيبة النين) وهي تطلق من الداخل بطلاء زجاجي ومن الخارج حتى منتصفها وذلك لغرض التوفير في الطلاء وغالباً ما يحتوى الطلاء على اللون الأخضر والأصفر والنقى وهو ما يسمى بجلد النمر . ويختلف شكل القدرة من منطقة لأخرى ، فترى القدرة الخاص بحفظ السمن أو الزيت في شبه جزيرة

الزير : الجرة - البكل : Zeer . Garrah . Bakal

وهي تخصص لحفظ المياه ونقلها .
أولاً : الزير Al Zeer هو الإناء الكبير لتخزين كمية كبيرة من المياه وتبريدها وتتملأ منه القفل للشرب بعد ذلك . وهو إناء الشكل منذ عهد الفراعنة فقد وجد بالمتحف المصري عدد كبير الأزيرة الفخارية مزخرفة بأختام تحمل اسم صانعها ومكان إنتاجها وقد استمر إنتاجه بعد ذلك بكثرة في العصر الفاطمي وحتى الخامس عشر الميلادي .

وهناك نوع من الأزيرة الصغيرة الحجم التي تطلق بالطا الزجاجي الملون وتزخرف بالزخارف الإسلامية ويستخدم في حفظ الأشياء الثمينة مثل المسك - مسحوق الكافور واللآلئ - والحواهر ويحضر المتحف الإسلامي بمثل هذه القطع صغيرة على أن الاستعمال العادي للأزيرة هو تبريد المياه ولهذا فهي تصنع من طين راسخ ولا تطلق ويتم صنعها على ثلاث مراحل .

يصنع البدن وحده ثم الرقة ويلصقان معاً ثم يحرد بالحواروت Garoot لإزالة الزوائد ولتهذيب الشكل . وتعد منطقة الفخار بمصر القديمة - الفسطاط - من أشهر المناطق إنتاجاً لهذا النوع بعد منطقة القناطر بقا . ويتميز إنتاج منطقة الفسطاط من الأزيرة بأحجامها الصغيرة والمتوسطة

ويعرف الزير الصغير باسم " زير حمامي " ويسع نصف صفيحة ماء وهو يسمى في الواحات البحرية بالزويرة وتشتهر منطقة قنا بإنتاج الأزيرة الكبيرة الحجم والتي تسع لصفحتين من الماء وليس معنى هذا أن إنتاج هذا الإناء بنوعياته المختلفة مقصور على هاتين المنطقتين ،



زخرفة الأطباق من حراخوس بقا

والقبلى ، فإن صناعته تقتصر على بلدة البلاص في محافظة قنا ، ولهذا سميت الجرة بالبلاص نسبة إلى البلد الذى يتجه ، ومن هناك ينقل بواسطة المراكب الشراعية إلى المناطق الأخرى . وطية هذه المنطقة هي الطينة الوحيدة الصالحة لإنتاج البلاص وهي جيدة الرشح ولونها رمادى فاتح . أما بعد الحريق فيتحول لونها إلى أبيض مائل للاخضرار . ويقابل الجرة أو البلاص فى بعض مناطق أخرى من مصر مثل سيناء شكل آخر للجرة يختلف قليلا عن الشكل المألوف فى الريف . وهذا الشكل له شفة عريضة ويطلق عليه اسم " البحية " Bogseyah كما تشتهر منطقة الوادى الجديد بإنتاج نوع من المنتجات الفخارية يقابل البلاص فى الريف ويسمى " السحاح " Segga وهو يضاف إلى الشكل ذو ربة أسطوانية قصيرة وتبرز من منتصف أعلاه ويحمل فوق الكتف أو تحت الإبط .

ثالثا : البكل Bakal تعد البكلة بديلا للبلاص فى بعض المناطق مثل بنى سويف والفيوم كما أنها تختلف فى تصنيعها عن صناعة الفخار التى سبق ذكرها فالصانع يقوم بعمل حفرة مستديرة نصف كروية فى باطن الأرض ويطنها بكمية من التبن ثم يسقط بداخلها قطعة من الطين المضاف إليه التبن المجهز للتشكيل ويستعين بشفته من الفخار يستخدمها لحفر القاعدة وكشط أجزاء منها حتى يحدث تحويف قليل العمق سميك الجدران . ويعقب هذه المرحلة مرحلة أخرى يقيم فيها الصانع جدران الإناء مستعينا بضغط يده اليسرى على الطين من الداخل . وبعد أن ينتهى الصانع من إقامة عتق البلاص الذى يضيق تدريجيا قرب فتحته ، ينقله إلى مكان آخر للتجلىد فى الشمس ثم يضاف إليه فوته التى تصنع على الدولاب وتضاف إليه كمرحلة أخيرة ولا يرفع بعد ذلك إلا بعد أن يجف فى الشمس تماما .

أواني الطهى

الأبرمة والطواجن TWAGEN , ABREMAH

تعد محافظة قنا بصفة خاصة ، مركزا مهما وحيويا لإنتاج الفخار بصفة عامة ، والطواجن والبرام بصفة خاصة ، وهناك منطقتان تشتهران بإنتاجهما : وهما منطقة " حجازة " ومنطقة " دنلرة " وهى مناطق تعد من أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا لإنتاج هذا النوع من الأواني وتقع جنوب شرق قنا على بعد اثنين وثلاثين كيلومترا من القصير . وهذه المنطقة يعمل سكانها أساسا فى هذا العمل إذ يشتغل كل بيت بإنتاج أواني الطهى الفخارية ، فالرجال يعملون على الدولاب والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها ، كما يشكلن الأواني اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فهم يشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطين ، على أن هذه الصنعة لا تقتصر على منطقة حجازة بل نجد فى قنا وبعض ضواحيها كثيرا من البيوت التى يعمل أهلها بنفس الطريقة .

وهناك أيضا مصنع بقرية دنلرة شمال قنا يتبع أوانى الـ الأبرمة والطواجن ونوع آخر يسمى (القسط) Kest وهو حل لتسوية الفول والعدس فى الفرن .

ومن أهم أشكال الطواجن :

- ١ - طاجن فخار غير مطلى وله يد ويضاف إليه أربعة من البروز كل متشابهان .
- ٢ - طاجن آخر مشكل على الدولاب غير مطلى له أربع أذان عريضتان وأثنان صغيرتان ولونه وردي . وبعد الطاجن والبرام أكثر أواني الطعام انتشارا فى مصر . وهذه الأواني تأخذ معينا ، فهى من الفخار غير المطلى إلا فى بعض الحالات القليلة . وتعدد الأحجام فى إنتاجها تبعاً للاحتياجات فى الأحجام الصغيرة التى تكفى شخصا واحدا وتنتج هذه الأبرمة الكبيرة التى تناسب الولائم وهى متنوعة وتروى جميع الأذواق عد مختلف مستوياتها .

وتعد منطقة (الفواحير) ، فى العموم " بمصر القديمة " القسطا " من أعرق المناطق وأقدمها إنتاجا للمنتجات الفخارية ويدا البرام والطواجن من أشهر منتجات مصر القديمة وأحيانا يكون له بروز ملتصق به ويستخدم فى تحريك الإناء داخل الفرن أيضا هناك نوع آخر له حافة بارزة مطلى بطلاء زجاجى وهناك طاجن له أذان ومطلى من الداخل فقط .

٣ - " التاجين " Tajeen وهو التحريف الصوتى للطواجن فى منطقة النوبة . وتصنع منه أحجام مختلفة تبعاً لكمية الطعام المراد طهيه فيها . والإناء أحمر مصقول توجد فى حوافه زوائد تعمل كمقابض . وبين كل مقبضين زخرفة على شكل ثلاث خطوط غائرة . ويقابل هذا النوع من الأنية فى الواحات البحرية إناء " البورمه " Bormah لطهى الأرز والفول .

أواني تخزين الغلال (الصوامع Swamee)

تعد صناعة الصوامع من الحرف التى تجيدها معظم السيدات فى النوبة ولا يكاد يخلو منزل نوبى من صومعة Sawmaah أو أكثر تخصص كل منها لاحتواء نوع معين من المحاصيل كالبلح والذرة والشعير ، هذا وتنتشر الصوامع فى الوجه البحرى فوق أسطح المنازل ، وفى الوجه القبلى يخصص لها مكان فى الدور الأرضى . وتشترك جميعها فى مواصفات واحدة إذ تبنى بالطين المضاف إليه روث البهائم أو التبن ، وتأخذ نفس الشكل المخروطى . ولابد أن تكون ذات حجم كبير وجدار سميك ، لتحمل احتواء الأوزان الثقيلة كما تحمّل الاحتكاك الشديد أثناء الاستخدام وتكون لها فوهات واسعة وغطاء فى بعض الأحيان لحفظ ما بها من مواد .

وتتجيز الصوامع بشكلها الخارجى من منطقة أخرى ، ويظهر ذلك بوضوح فى الصوامع الخاصة بمنطقة النوبة على سبيل المثال . إذ أن الصومعة تزخرف بزخارف بارزة من الطين وأحيانا يلمص عليها أطباق من الصينى أو الفواقع والمرايات . وأحيانا تعطى الفتحة العلوية بقرص من الطين .

وفى حالة عدم وجود الفتحة العليا ، تفتح لها فتحة من أسفل قريبة من سطح الأرض تستخدم لسحب الحبوب منها وتغلق مرة ثانية من طريق سدها بقطعة من الطين الطرى المغطى بالقماش وبعد بناء الصومعة تترك يومين أو ثلاثة حتى تجف تماما . ويمكن استخدامها بعد حرق قليل من البخور فيها وذلك لإكساب جدرانها لداخلها قليلا من الصلابة وطرد أى نسبة رطوبة تسبب فى تعفن المواد المخزنة . وهذا بالإضافة إلى فائدة البخور من الباحة العقائدية .

أواني الشرب

تشمل القلل والأباريق :

القلعة Kollah يبدأ تاريخها منذ أيام الفراعنة فالرسوم الملونة والمحفورة على بعض جدران المعابد غنية برسوم الأواني الفخارية التى تستعمل لتبريد المياه ، كما أن مجموعة كبيرة من هذه الأواني موحدة بالمتحف المصرى وهى من الفخار المسامى ذى اللون البنى الفاتح وعليه خطوط دائرية من البطانة الحمراء ويبلغ ارتفاعها ٣٥ سم تقريبا . وما زالت الأحياء الشعبية فى مصر تحرص على استخدام القلعة فى تبريد المياه وتوضع عادة فى أحد النوافذ فى مواجهة تيار الهواء وتوضع القلل فى صينية من النحاس وتغطى فوهتها بغطاء من النحاس كما يوضع بداخل الرقة وفوق شبك القلعة بعض نبات النعناع أو الليمون ، لتكسب المياه رائحة ذكية .

طريقة صنع القلعة Kollah : تصنع القلعة على ثلاث مراحل . - أولا : البدن ويشكل على الدولاب ثم الرقة وتشكل على الدولاب ، وبعد ذلك تضاف الرقة إلى البدن الذى تم تشكيله فى اليوم السابق ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تفتح فيها فتحات للشرب وتسمى شبك القلعة وتقع عند التحام بدن القلعة بالرقبة من الداخل .

يلى ذلك جرد المشغول كله ليأخذ الشكل النهائى للقلعة . وتعد منطقة القسطا بمصر القديمة (Fostat) من أشهر مناطق إنتاج القلل فى مصر ، يليها منطقة قنا وتشتهر بإنتاجها منطقة قنا بعض ما تنتجه منطقة القسطا .

وتعد أسبوط منطقة ثالثة لصنع القلل . وهناك تختلف صناعته عنها فى قنا ، والقسطا فبينما تتم فى هاتين المنطقتين بطريقة الدولاب ، تصنع فى أسبوط بطريقة أخرى تلتخص فيما يلى :

يشارك فى صنع هذه القلة رجلان وامرأة ، فالمرأة تأخذ كتلة من الطين تضعها فى فحوة على هيئة نصف كرة محفورة فى الأرض ثم تستعين بقطعة من الفخار المحروق حرقا محكما تشبه شكل رغيف الخبز الصغير لدق الطين حتى تتشكل وتتخذ شكل إناء نصف كروى . وبينما تدق تحويف الإناء بإحدى يديها ، تمسك بالآخرى شفة من الفخار وتكشط بها الجدران الداخلية للإناء حتى تصح رقيقة نوعا ما . وتنتهى عند هذا الحد الخطوة التى تسهم بها الصانعة فى تشكيل القلة . ثم يتناول أحد الصناع منها الإناء الذى أنجزته ، وأول ما يقوم به هذا الصانع تزيق سمك جدار الإناء وإطالته . ولتحقيق هذا يسند الجدران الداخلية بإحدى يديه فى حين يضرب عليها من الخارج بقطعة خشية مقوسة ويستمر فى تهليل الجدران الخارجية وطرقها حتى يتكون لديه ما يشبه طاسة أو سلطانية ليس لها حافة .

وبعد هذا الحد ينتهى دور الصانع ، ثم يتعهد الإناء الصانع الثالث الذى يضعه على دولاب الفخار ، ويستعين بقطعة كبيرة من الطين يشكل بها حافة الإناء ثم يضيف إلى جانبها مقبضين أو أذنين صغيرين ، ثم تنقل الأنبة بعد ذلك إلى مكان تحف فيه فى الشمس . ومما بلغت النظر أن إناءا بسيطا كالقلعة يتعاون فى إنتاجه جملة صناع يقيمونه على مراحل ثلاث ، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الأواني يعتمد على أيدى الصناع أكثر من اعتماده على الدولاب ، إلا أن الإنتاج يتميز بالانتظام المحكم المتميز والمتماثل .

ومن الأسماء المشهورة التى تطلق على أشكال القلل المختلفة فى مناطق أخرى مثل منطقة أشمون جريس بالمنوفية قلعة " بكرنيس " " قلعة شرشر " " قلعة بيدين " أما الأنواع التى تنتجها القسطا حتى اليوم فهى :

قلعة مأكبة Makenah ، قلعة شيشة Sheshah ، قلعة بشكة Bashtkah ، قلعة بطه Battah ، قلعة بنورة Bannorah ، قلعة حرملة Harmalah ، قلعة شرلسون Shariaton ، قلعة رصاصى ، قلعة عباسية Abbasyah للأطفال ، قلعة مجوزه Megwazah للفيط وقلعة مفردة Mefredah .

وأشهر أنواع القلل فى الوادى الجديد ما هو مرتبط ببعض العادات والمعتقدات مثل " راوية العريس " وهى القلة التى تشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكمية مضغوطة من البخور التى يتدلى من حوافها عدة أفرع زيت بالخرز الملون والعملات القديمة . (عادة وضع البخور والعطور على الرؤوس لتعطى رائحة زكية عطرية تعم مكان الحفل هى عادة مصرية قديمة حيث كانت توضع على رؤوس السيدات مثل هذه العطور والروائح على هيئة أقماغ مستديرة من الدهون المعطرة التى تلوب ببطء أثناء الحفل .

الإبريق : Ebreck وهو يصنع من نفس الخامات التى تصنع منها القلة ولكنه يختلف عنها فى تصميمه فبينما نجد القلة تتميز بانفتاح كبير



اواني الطعام

وهي كثيرة مثل الأطباق - السلاطين - الزبدية .

الأطباق : وهي من أكبر الأواني الخاصة بالطعام انتشرا على اختلاف أنواعها وأشكالها وأحجامها - ففيها العميق والمفلطح " المسطح " الكبير - الصغير - الدائري - البيضاوي .

إن كثيرا من أشكال الأطباق وأنواعها موجودة بصورة كبيرة في المتحف المصري . ولم تكن الأطباق الكبيرة شائعة الاستعمال عند المصريين القدماء فحسب بل امتد انتشارها إلى الحضارة الإسلامية ، وقد وصف لنا المقرئى مدى كبر حجم الأطباق فقال : " إن الولايم التي أقيمت بمناسبة الأعياد كانت أحجام الأطباق فيها تتسع لاحتواء خروف كامل وكانت تحمل على ظهور الرجال أو بواسطة محلات " . وفي قنا تنتشر طريقة التشكيل اليدوي مباشرة بكثرة إلى جانب

الشكل اليدوي على الدورات
من حراحواس

في الجزء الأسفل من تكوينها وهي ما يمثل جسم المرأة نجد أن الإبريق يتميز بنحافة الجزء الأسفل وانتفاخ الجزء الأعلى ، هذا بالإضافة إلى وجود المقبض والمقبض وهو ما يمثل بذلك جسم الرجل .

أيضا من أشهر أنواع المتعلات الفخارية المرتبطة بالعبادات والمعتقدات قلة السور وإبريق السور .

وقلة السور عبارة عن إناء فخاري مختلف الأحجام يبدأ بالحجم الصغير ، ويزينه دور واحد من الشموع وشمعة فوق كل أذن ويندوخ في الحجم ، حتى يصل أحيانا إلى ارتفاع ٧٠ سم أو ٨٠ سم وكلما زاد ارتفاع الإناء كلما زادت عدد الأدوار التي تلتصق بها الشموع ، حتى تصل إلى سبعة أدوار في الأنية الكبيرة . ولا بد أن يشار إلى أن هذا الإناء خاص بالأنثى ، التي يرمز لها ببعض الرموز ، مثل تركيب رأس للقلعة تنتهي بشمعة من أعلى وهي عبارة عن رأس بنت لها شعر ووجه واضح المعالم ولها تهدين وخصر رفيع . والحقيقة المعروفة هي أن قلة السور تعد من العناصر والمنطلقات الرئيسية في احتفالات السور شأنها شأن الهون والغريال والحبوب الخ . فلكل منها دوره ووظيفته من خلال مراسم وطقوس هذا الاحتفال . وقد جبلت التقاليد الشعبية على اختيار القلة إذا كان المولود أنثى بينما يستعمل الإبريق في السور إذا كان المولود ذكرا . ووجود أى منهما في الاحتفال يعد رمزا ، يشير إلى نوعية المولود بالنسبة للحاضرين . ولقلة الأنثى والإبريق الذكر دور آخر في تسمية المولود حيث ترص سبع شمعات في الأدوار المكونة لها وتسمى كل شمعة باسم وآخر شمعة تظل مضامة هي التي يسمى المولود باسمها وقد تمتد الزينة لتشمل كل الحداد بوحداث وشرائط وزخرفة بالغة الروعة ، منها المثلثات المتتالية والدوائر والخطوط الرئيسية والأشكال النباتية ويدخل كل هذا عبارات دينية مثل (الحمد لله - صلى على النبي - الله جل جلاله - ياتور النبي - ألف مبروك - مولود سعيد)



عمال . واناخ وتشكيلات من كمر اللاص



استعمالهم لطريقة التشكيل على الدولاب .

وتتعدد الأحجام في إنتاج هذه الأطباق من متحات الفخار تبعاً للاحتياج المنزلي ، فهناك الأحجام الصغيرة التي تكفي شخصاً واحداً ، وتتلوح هذه الأحجام إلى الأكبر فالأكبر لتناسب الولايم .

وبعد إناء الكسب (الكالا) من أهم نوعيات الأطباق الموجودة في النوبة . وتوجد من هذه الأنية أحجام مختلفة وتستخدم هذه الأطباق في تقديم الطعام وبشكل خاص اللبن الرائب ولهذا تسمى عند النوبيين " زبدية " كما تستخدم في زخرفة المنازل وذلك قبل ظهور استخدام الورسلين - الذي حل محلها بعد ذلك - حيث كانت تلتصق على واجهات المنازل أو تتدلى بواسطة خيوط من الصوف من أسقف الغرف الداخلية بحاصة غرف الزفاف " الدبوانى " . ومن التقاليد النوبية المرتبطة باستخدام هذه الأطباق وضعها بحوار القور وهي مليئة بالماء لشرب منها الطيور . وربما كانت هناك أصول أفريقية لهذه العادة حيث أن بعض القبائل الأفريقية وخاصة قبيلة الأشانتي Ashanty تنح هذا التقليد . وإناء الكسب عبارة عن طبق من الفخار الأحمر المصقول ، ويتميز بسطح ملحوظ حوالى نصف سم عند الحواف ، ويستمر عند القاعدة . ومن العادة التي ارتبطت بهذا الإناء " الكسب " أن الأسرة كانت تخرج معها هذه الأطباق مليئة بالطعام الذي يعد زادا لعدة أيام في رحلتهم لضريح الولي . وبعد انقضاء المولد ، تترك هذه الأطباق في مكان الاحتفال اعتقاداً منهم أن ذلك يحلب الخير والبركة .

ويقابل الكسب في النوبة إناء من الفخار في منطقة الوادي الحديد ويسمى الزبدية وتستخدم لتناول الطعام .

السلطانية

تشبه إلى حد كبير الفخار وخاصة ما يكفي منها فرداً واحداً ويراعى فيها رقة الحواف وعلى نحو يساعد على عدم سقوط السوائل منها وهناك احتمال مرجح بأن السلطانية بصفتها الحالية تعد استمراراً لأول إناء عرفه الإنسان واستعمله في حمل السائل وهذا واضح في تصميمها البسيط الذي ظهرت به منذ العصور الفرعونية القديمة .

ويوجد بالمتحف المصري مجموعة سلاطين بسيطة التصميم واضحة الوظيفة صممت تقليداً لحفة اليد التي كان يغرف بها الإنسان الماء قبل معرفة الأواني . هذا إلى جانب مجموعة السلاطين بالمتحف الإسلامي ذات الأشكال والقوش المميزة والألوان الحذابة .

وقد تطور شكل السلطانية دون المساس بوظيفتها الأساسية حيث أدخل على قاعها إضافة جديدة عبارة عن قاعدة مرتفعة الأمر الذي أكسب شكلها عنصراً جمالياً جديداً كما روي فيها دقة السمك وهذا دليل على أن الإنسان كان يسعى دائماً إلى تطوير متحاته فبعد أن عرف الشكل البسيط بدأ تفكيره في الشكل الأحسن والأجمل كما وسع في استخداماته نتيجة لذلك .

وتنتشر في منطقة الفواخير بمصر القديمة صناعة السلاطين وتنتجها جميع المصانع بالطرق الشعبية على الدولاب الخزفي وتطلى بالطلاء الزجاجي . ويقابل السلطانية في واحة سيوة إناء يسمى « معلى »

الزبدية (سلطانية الزبدية)

نوع من الأواني الفخارية المطلية لكنه مازال واسع الانتشار بلوحة واضحة في معظم المناطق . وأهم مراكز إنتاجه منطقة القضاة .

وسلاطين الزبدية متعددة المقاسات وهي تصنع من الطينة الحمراء فقط ، وتطلى بالطين السائل ، وتطلى بعد الحريق بطلاء زجاجي أحياناً من الداخل وأحياناً من الداخل والخارج .

كما توجد أوان للحليب وهي ذات فوهات واسعة ويطلق عليها اسم « Al Boushah » البوشة في سيناء . .

وفي الواحات البحرية توجد أوان لحفظ اللبن تسمى أيضاً بوشة أما في النوبة فيعد إناء « الحوكة » أو الحوكى وهو إناء كروي الشكل له مقبض ومصب وفولون أحمر مزخرف بزخارف خطية سوداء على شكل مثلثات من الخطوط المتقاطعة . وكذلك شريط من شبكة خطوط متقاطعة رأسياً وأفقياً يستخدم في حفظ اللبن والسوائل . ويقابل هذا الإناء في منطقة الوادي الحديد إناء آخر « الهتاب » « Al Hetab » يستخدم في حفظ اللبن .

أواني الزهور والنباتات :

وهي أنواع مختلفة منها ما يستخدم في وضع الزهور للزينة في المنازل ، وهذه يشترط فيها أن تكون غير راسحة للماء والنوع الثاني الذي تزرع فيه النباتات على عكس النوع الأول فيجب أن يكون مسامياً ، حتى تسمح مسامته بدخول الهواء . . وخروج الماء الزائد منها وهي أصيص الزرع المخروطي الشكل الذي لا يخلو منه شارع أو حديقة أو شرفات المنازل والشكل المخروطي مريح للمعين ولتسهيل تخزينه بوضع الواحدة داخل الأخرى وبذلك لا تشغل حيزاً أو فراغاً كبيراً أثناء عملية الإحراق .

هناك أشكال مستحدثة من أصيص الزرع وهي أيضاً شائعة - رغم أن مراكز إنتاجها محدودة - وهي لا تخضع للمواصفات السابقة والمطلوبة من أصيص الزرع . وتمتد هذه الأشكال المستحدثة تطويراً لشكل الأصيص المخروطي . ويظهر ذلك التطوير في الاستدارة الموجودة أعلاها والتي تنتهي بحافة مزججة « مكروشة » وغالباً ما توضع على طبق حافته أيضاً مزججة بنفس الطريقة .

الماجور « Magour »

إناء خاص بالمعجن وتحتاج صناعة المجاور إلى دقة ومجهود في التنفيذ أثناء عملية التشكيل ، إذ إنه يراعى عدم إنهار الشكل المخروطي للماجور . ويساعد الصانع صياناً لسهولة تشكيله وبعد



مصنع فخار النوبي بالمسطط



أمران الحريق من مدينة
المسطط بمصر القديمة

مرحلة التجليد ، أى تماسك طيبته ، يقوم الصانع بطلاء حدود الماحور الداخلية ببطانة من الطينة التى تسمى «تين» نسبة إلى بلدة التين التى تقع جنوب حلوان بخمسة وثلاثين كيلو مترا . وبعد وضع الطانة بداخل الماحور يقوم الصانع بعمل خطوط دائرية بأصابعه فيفتح خطوطا بيضاء وأخرى سمراء وبعد إتمام تشكيل الماحور يقوم الصانع بتخزينه من الخارج بحبل من الليف حتى لا يتشقق ثم يترك ليحف فى الظل مع تغليفه بقش الأرز من الداخل والخارج .

هذه هى طريقة صناعة المواجير بكفر الحال فى الشرقية . وللماحور وظيفة مهمة نشأت منذ القدم وهى عجن المعجن الخاص بالخبز وتخمينه .

ويشتر هذا الإناء فى جميع أنحاء الجمهورية . وربما يختلف اسمه من مكان إلى آخر فمثلا :

يسمى «التيرد» فى الواحات الحرة أما فى سيناء فيسمى الكشكولة ولكنه يحتفظ باسمه الماحور فى النوبة وهو من الفخار الأحمر المعقول وذو شكل كروى ومزود عند الحواف بثلاثة مقابض مصمتة .

الطيول

ومع التقدم المستمر فى الفكر الإنسانى ، ومع تقدم الثقافة استخدم الإنسان الفخار فى صناعة الطيول ، بعد أن اعتمدت فى شكلها الدائى على بعض القطع المصروفة من جلود الأشجار والطينة الفخارية شكلها الحالى قديمة عريقة يصل عمرها إلى حوالى ألفى عام قبل الميلاد ، طبقا لتقدير العلماء للمودج الذى عُثر عليه فى حفائر الأناضول والموجود حاليا بمتحف تركيا . كما عُثر فى عصر متأخر على نظير لها فى حفائر فلسطين قبل أن تستخدمها نحن فى مصر بمراحل طويلة من عدة قرون .

ومع تنوع أحجامها تشكل الطيلة على الدولاب من خلال مرحلتين

الأولى : البدن ، الذى يُترك إلى اليوم التالى حتى تجلده ويبدأ الصانع فى تقطيع الروس وتضاف على رأس البدن الذى سبق تشكيله فى اليوم السابق ثم يحدد الشكل لتنظيمه وتحديد مواصفاته النهائية ويترك ليحف استعدادا للأحراق

وتتمدد أشكال الطول وأحجامها فيها سبعة أحجام :

١ - طيلة صغيرة ربع كوز Robokouz للأطفال لا يتعدى ارتفاعها ١٥ سم ويثبت عليها أحيانا قطعة من الورق لوى نوع رخيص جدا من الحلود

٢ - طيلة نصف كوز Nesf Kouz يصل ارتفاعها إلى ١٨ سم ويثبت عليها الأنواع الرخيصة من الجلد خاصة بالأطفال .

٣ - طيلة كوز Kouz ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٢٠ سم ويثبت عليها أنواع رخيصة من الجلد وهذه أيضا خاصة بالأطفال .

٤ - طيلة «آنية» Alateya يثبت عليها نوع من الجلد الحيد وغال ما يكون جلد ماعز أو مفر ويسمى جلد حة . يستخدمها الشبان فى الأعياد والأفراح وليالى السر ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٥ سم .

٥ - طيلة «تلت» Telt تستخدم للفرق الموسيقية ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٠ سم ويثبت عليها نوع من الجلد الحيد .

٦ - طيلة فرجة . يصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٥ سم يستخدمها العازفون فى الفرق الموسيقية . يثبت عليها جلد غالى الثمن يسمى جلد سمك / وهو من السمك البياض الذى قد تصل وزن الواحدة منه ٢٥ كيلو جراما .

٧ - طيلة «دعلة» Dohalla ويصل ارتفاعها إلى أكثر من ٦٠ سم تستخدم فى حفلات الرار ويشد عليها جلد من النوع السمك ، لكن يتحمل الإيقاعات القوية - جلد حيوان ومصدره جلد حمار نافع .

وفى جميع الحالات تسمى قطعة الجلد التى تُشد فوق فوهة الطيلة المنسعة رقعة ، سواء كان نوع الجلد غال أو رخيص . ويزين جسم الطيلة بالطرق المختلفة منها ألوان الويات للطلل الرجيسة الثمن أما بالنسبة للنوع الغالى الثمن فتزين بالصدف الطيلى وأحيانا الصناعى .

مناطق إنتاج الفخار

محافظة أسوان

منطقة النوبة

تمثل النساء فى منطقة النوبة وغيرها الغالبية العظمى من الأيدى العاملة فى صناعة الفخار فى هذه المنطقة وغيرها ، وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها التاريخية فقد تميزت النساء فى المناطق البدائية والريفية بممارسة هذه الحرفة . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالنسبة للثوب بردعا إلى طيبة المحتج النبوى حيث تقوم المرأة بدور مهم فى المجتمع الذى ألقى عليها بمسؤوليات كثيرة نظرا لغياب الرجل خارج البلاد سعي وراء الرزق .

أما عن طريقة تشكيل الطينة الفخارية فى النوبة فتم يدويا بطريقة الناء بالشرائح واستخدام نوع من الصدف المقعر كتجويف يُشكل فيه الجزء الأسفل من الآنية .

أما عن استخدام الدولاب (العجلة الدوارة) فلم يعرف لدى الحرافات الويات بل كان استخدامه مقصورا على الخزافين النازحين من مناطق غير نوبية . ومن أشهر القرى النوبية القديمة فى صناعة الفخار قرية «دمصيت» وقرية «أندنان» وللخزاف النوبى طرز ثابتة فى الشكل والزخرفة وأسلوب موحد فى طريقة الصناعة توارثته الأجيال .

ولكل قرية خزافتها الخاصة التى تمتدحها بأوانى الطيلى وتجهز المعجن الخاص بصناعة الخبز ومن أشهر الخزافات اللاتى عرفت قبل

تهجير النوبة الخزافة «دارا» = DARA من أصل زنجى وبلغ نشاطها قسما فى حوالى الخمسينيات من القرن الحالى .

محافظة قنا

تعتبر منطقة قنا من أهم المحافظات إنتاجا للفخار ومن أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا منطقة حجازة حيث تختص هذه المنطقة بإنتاج أوانى الطيلى الفخارية وتقع جنوب شرق قنا على بعد حوالى ٣٢ كيلو مترا من القصر .

ويعمل سكان هذه المنطقة أساسا فى هذا العمل بل أننا نرى فى كل بيت مصنعا يعمل جميع من فيه فى إنتاج أوانى الطيلى الفخارية . فالرجال يعملون على الدولاب ، والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها للشكل ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فيعملون بنفس مهارة آبائهم ويشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطينات وإلى جانب منطقة حجازة نجد الصناعة تنتشر فى كثير من البيوت فى قنا وضواحيها .

وبهذه الصناعة تشتهر كذلك قرية «دندرة» التى تقع فى شمال قنا . ويصنع أحد المصانع هناك أوانى الطيلى من الأبرمة والطواجن وبوعا آخر يسمى الزعافة ، وهى تستعمل فى تسوية القول والمدس فى القرن ، وإناء يستعمل خصيصا لسلى الزبد وهناك برام آخر كبير يستعمل للطهى عند الأضياء من أهل البلد . وقد يصل حجمه إلى حد احتواء الذبيحة الكبيرة كاملة . والخامات التى يستعملها أهل الصناعة فى قنا لتشكيل أوانى الطيلى الفخارية ليست هى الخامات التى يستعملها أهل الصناعة فى القاهرة . فكما يشتهر صعيد مصر بأشكال معينة من هذا النوع من الإنتاج يشتهر باستخدامه نوعا معينا من الخامات تجعل هذه الأوانى أكثر مناجية وأهم هذه الخامات هى الطين «السهم» وذلك لما لها من خصائص تفرد بها عن باقى الطينات وهى عطاء المشغول القدرة على الاحتفاظ بكم من الحرارة تمكنه من إتمام نضج الأطعمة بعيدا عن القرن على الاحتفاظ بالطعام ساخنا أطول فترة ممكنة ، هذا إلى جانب إعطائه مقاومة للصدمات الحرارية . وتضاف هذه الخامات إلى الطينة الزراعية بنسبة تتراوح من ١ : ١ ومن ١ : ٤ حسب نوعية المنتج ووظيفته .

صناعة الفخار فى أسبوط

كانت مدينة أسبوط مركزا مهما لصناعة الفخار بأنواعه العائلة إلى الحمرة والخاصة بأغراض الزينة ، وتختص بإنتاج هذه النوعيات من الفخار بلاد مجاورة لأسبوط . ولا يعتمد الصناع فى هذه الجهة على دولاب الخزف بل تقوم طريقتهم فى العمل على النحو التالى :

يعمل لكل إناء قالب فخارى مفرغ من الداخل ، ويحرق حتى تصلب جدرانه ويُنقَب فى عدة أماكن متفرقة وتثبت فى داخله عصا ،

يضغط الصانع الطينة المراد تشكيلها على السطح الخارجى للقالب وفى هذه الأثناء يُدير العصا فيدور القالب بدوره فتتخذ الطينة شكل القالب وفى نفس الوقت يتسطح سطحها الخارجى ثم يفتح الصانع بداخل القالب فيتسرب الهواء من الثقوب التى به فيزيح الطينة الملاصقة للقالب بحيث يمكن فصل الشكل المصنوع عن قالبه .

وعلى هذا النحو تُشكل الأجزاء المختلفة لبعض الآنية ثم تجمع بعد ذلك ويلحم بعضها ببعض ، ثم تصاف إليها الحلقات والخاروف وتطلى الطينة بعد تشكيلها بلون أحمر أو أسود . وعندما يحف الطلاء على الآنية تحفر عليها زخارف وحليات ، وتستخدم فى ذلك ألتان أحدهما حادة والأخرى غير حادة والزخارف التى يتكرها الصناع من نوع بديع ، يُعد بعضها حير مثال للخاروف فى أحسن صورها ، وهى تدل أيضا على المهارة الفائقة للصانع وقدرته على الابتكار على الرغم من مواردهم المحدودة والآلات والعدد الدائية التى يستعينون بها .

وتكاد أشكال الآنية التى يصنعونها لا تتغير ، فهى مقولة عن أشكال قيمة تتميز بها القوالب . فلا يكاد يطرا عليها أى تنوع . ولكن يتسع أمام الصناع مجال الابتكار فى الزخارف التى يحفرها على الآنية .

وتحرق هذه الآنية بعد الإنتهاء من تحليتها بالزخارف وعند خروجها من الفرن تبدو لامعة وبراقة وقد انقرضت منطقة أسبوط بإنتاج هذا النوع الفريد من الفخار ذى الطابع المميز ولا تزال القطع التى تزخر بها الجمعية الجغرافية المصرية من هذه المنتجات تشهد على ذلك .

فخار الوادى الجديد

تشتهر بلدة القصر فى الوادى الجديد بصناعة الفخار . ويقوم بها مصع توارثته أسرة واحدة من مئات السنين وأهم منتجاته السحاحا AlseEGGA لقل الماء ويقال البلاص فى الريف المصرى وهو ييضاوى الشكل

أما «واوية العريس» فهى القلة التى تُشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكتلة من البخور يتدلى من حوافها عدة أفرع مزينة بالخرز الملون

سمنيفاء

إذا تحدثنا عن الفخار الشمسى فى سيناء ، نجد أن جميع الأوانى المستعملة مصنعة نصف آليا ، أى بطريقة الدولاب . ومعظم هذه الأوانى من الفخار الأسود ، وقلة من الفخار الأبيض . ويقوم بهذه الحرفة مصنعان : أحدهما فى العريش والآخر فى بيت الحصين

ويُحلب الطيلى من المناطق الساحلية المجاورة . حيث جذبتها السيول ، لتتراكم هناك ، ثم تنقل للمناشر لتحف ، ثم توضع فى أحواض وتخلط بالماء فى شكل روية وتقى من الرمل والحصى بغرابيل



قلة السجج مرخوة بالألوان



قلة السجج

أوان لحارية للبحور من متحف مركز الفنون الشعبية بالقاهرة



خاصة ، وتشكل الطينة عقب الجفاف السبي بالدواليب التي تدار بالأرجل . ثم ترص على الأرض حتى تحف بدرجة مناسبة وتحرق في أفران وقودها عيدان الحطب . وتبقى المنتجات داخل الفرن ثمانية أيام في الشتاء وخمسة أيام في الصيف

ويمتاز فخار سيناء بلونه الأسود الذي يكتسبه من دخان المازوت الذي يشعلونه في أوان توضع داخل الأفران حيث إنه لا يوجد طمس أسود . وأشكال الفخار في سيناء عبارة عن « البرجية الكبيرة والصغيرة » لحفظ الزيت ، « الحجرة والمعانة » لقل الماء ، « الوشة » لحفظ اللبن ، « الكشكولة » لعجن الدقيق ، « الذهبية » لتناول الطعام له يد . وهناك إناء خاص من الفخار لصحن الن له يد من الخشب (الإبريق) لشرب الماء .

التشكيل

هو أول الطرق التي عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ والمقصود بها الطريقة التي يستعمل فيها الإنسان يده دون الاستعانة بألات خاصة تساعد على التشكيل وذلك لدقته في التشكيل . وحتى الآن تقوم النساء بهذه العملية بدويا ، وبخاصة في الأماكن التي لا يوجد بها الدولاب وتستعين السيدات بقرصة مستديرة في عملية التشكيل .

وفي مرحلة حضارية تالية للتشكيل اليدوي للفخار استخدم الإنسان الدولاب . والدولاب ، « عجلة التشكيل » ويعد من أقدم الوسائل التي عرفها الإنسان في تشكيل الفخار . إلا أنه غير معروف على وجه التحديد زمان ومكان نشأته ويعتقد البعض الآخر أن الدولاب نشأ في الشرق الأدنى حوالي ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد واستغرق وصول فكرته إلى مصر والقلاع المحيطة إلى أكثر من ألف عام . وتعتمد عملية التشكيل على الدولاب على يد الإنسان ولمسات أصابعه العشرة للقطعة والتي تتمثل فيها كل أحاسيه وهو نوعان :

— النوع الأول : دولاب القدم : عبارة عن قرصين مشبين في عامود القرص الأسفل من الخشب ويبلغ قطره حوالي ١٢٠ سم ويتم تحريكه بالقدم . أما القرص الأعلى فهو الذي يستخدم للتشكيل عليه ويصنع من المعدن ويبلغ قطره حوالي ٢٥ سم .

— النوع الثاني : الدولاب الآلي : هو الدولاب الذي يدور بواسطة موتور خاص . ويفضل الفنانون عليه الدولاب الذي يدار بالقدم . إذ أن عملية التشكيل تكون أكثر حساسية عندما تشارك أعضاء جسم الإنسان - قدمه ويده وعينه وحواسه - في عملية التشكيل ، وما يتبع عن ذلك من توافق يؤدي إلى قدر كبير من الإبداع .

ونرى في مصر ظاهرة غريبة في تركيب الدولاب نفسه إذ أن العمود المثبت به القرصان الأعلى والأسفل يكون مائلا إلى الأمام بنسبة تقرب من ٢٥ إلى ٣٠ درجة . . . ومناقشة أهل الصنعة في هذه

المناطق عن أسباب استخدامهم لهذا النوع المائل من الدولاب ي إجابتهم أن هذا الميل (ميل القرص) يساعد على مضاعفة السرعة / يتفق مع (الميل) الانحناء البسيط الذي يكون عليه جسم الإنسان ، حالة الجلوس لفترات طويلة ، ونظرا لأن هذه الحرفة تضطر الصانع إلى الجلوس لمدة طويلة قد تصل إلى عشرة ساعات يوميا ، لذلك كان المنطق أن يوجد هذا الميل الذي يريح إلى حد بعيد الصانع فر حلته أثناء ممارسته العمل .

الأفران

أفران الوجه القبلي أغلبها مستديرة ترص في قاعها الأتية ثم يوضع الوقود من فوقها ويشعل دون إغلاق فتحة الفرن ويوالي أحد الصناع تغذية النار بحطب البوص عدة ساعات ، ثم تسد فتحة الفرن حتى تستوى درجة الحرارة في جميع أجزاء الفرن العلوية منها والسفلية .

وإذا تحدثنا عن طريقة تسوية الأواني الفخارية في النوبة القديمة ، نجدها تتم على الطريقة البدائية التي استخدمت في أماكن كثيرة من العالم ، والتي ما زالت تستخدم حتى الآن . وتتلخص هذه الطريقة في عمل حفرة قليلة العمق في الأرض إلى أسفل . أما في النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسفل . أما في النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسوان كإدفو وإسنا وقنا ، أفرانا مبنية بالطوب ومقسمة إلى غرفتين : غرفة للوقود تعلوها غرفة لرص الأوعية الفخارية .

الطلاءات

تختلف طرق الطلاء من مكان إلى آخر ، فنجد طريقة الصقل في منطقة النوبة تتم على النحو التالي : بعد التشكيل والتجفيف والحرق ، تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا قليل المسامية إلى حد ما . ويتم الصقل بعد أن تدهن بشمرة نبات الخروع - بعد نقيتها والقرطم ، ويسمى هذا الخليط « تولتى » . وأحيانا يستخدم البيض النيء المخلوط بالعل الأسود ، وتسمى هذه العملية بالجاية AL Cawyah وهي ما تعرف في ريف الوجه البحري بعملية التعتيق وتتم العملية لغرضين :

أولا : إكساب الأواني أقل مسامية ممكنة :
ثانيا : منع التصاق الطعام بالإثناء أثناء الطهي .

والطلاءات الزجاجية تسد مسام الأواني فتمنعها من ترشح السوائل ، وفوق ذلك تكسيها نعومة ورونقا . أما عن عملية الصقل في منطقة قنا فهي تختلف عنها في النوبة . فبعد التشكيل والتجفيف والحرق تصقل الأواني بغرض إكسابها سطحا لامعا وقليل المسامية إلى حد ما ويتم الصقل بعد أن تدهن الأواني بمعلق من المغرة الحمراء

« الهاميت » وزيت الطعام وذلك بإعطائها طبقات من هذا المعلق ، وتتم هذه العملية بعد جفاف المشغولات وقبل عملية الحرق .

هذا وتختلف طريقة الطلاء في منطقة الفواخير بمصر عن هذه الطرق ، فهم يعتمدون على الطلاءات الزجاجية وهي مواد تحضر على شكل مسحوق يخلط بالماء وتطلى به الأواني التي أحرقت إحراقاً أولياً ، ومن طبيعة هذه الطلاءات الانصهار تحت تأثير الحرارة فتكون طبقة زجاجية رقيقة متحدة .

المنتج الشعبي في مصر القديمة :

شهد القرن العشرون مرحلة تحول كبرى في مسار الدراسات الفلكلورية عندما تلاقحت دعوة العلماء والباحثين في الشرق الأوربي وغربه ، إلى الاهتمام بدور الثقافة المادية على اعتبار أنها تمثل هي الأخرى ركناً حيوياً ومهماً في التاج الثقافي للجماعة الشعبية . والشئ المؤكد أن هذا التحول الحقيقي لم يأت من فراغ ، كما وأنه لم يظهر هكذا من قبيل المصادفة ، وإنما جاء بعد أن تبين أن هذا الجانب الإبداعي الملموس يحمل الكثير من المضامين والدلالات والمفومات الثقافية التي يمكن الاعتماد عليها عند التصدي أو الخوض في مجال الدراسات الشعبية ، هذا فضلاً عما يضمه بين ثناياه من جلوس الخبرات والممارسات والأعراف والتقاليد المصاحبة له ، والمرتبطة به .

والجدير بالإشارة أن فنون التشكيل الشعبي والصناعات والحرف الشعبية إنما ينظر إليها على إنها تمثل العصب الرئيسي والأساس الجوهري بالنسبة للثقافة المادية .

فالكثير من هذه الحرف تضرب بجذورها في عمق الزمن لآلاف السنين ، تتحرك على أرضية واسعة وهي تابع رحلتها بكل المرونة والحيوية ، تواجه استمراراً حضارياً يضم قيما وعقائد لاحصر لها تتلاقى وتتفاعل ، وتتأثر وتتأثر تختزن من الدلالات والرموز والمعارف ، والعقائد ، الشئ الكثير ولعل أشغال الفخار والخشب والنسجيات والمعادن وغيرها خير شاهد وخبر دليل على مجمع القول .

فإذا ما تناولنا الفخار ، موضوع الحديث ، نجد أنه من الصناعات العريقة التي توصل إليها الإنسان البدائي خلال العصر الحجري الحديث ، وهو يمثل أحد المظاهر المادية الأصلية في التراث الشعبي التشكيلي . وقد عاش منذ هذا التاريخ سلسلة زمنية موصولة الحلقات ، يصاحبها كم متنوع من أنماط الإنتاج وأشكاله وأحجامه ، وهو تنوع أضفته وظائف الحاجة والاستخدام المطلوبة والخصائص والظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية لكل مرحلة مربها ، بل لقد أصبح الفخار يساعد العلماء على التأريخ وتحديد مراحل التطور في الحضارة وعقد المقارنات بين الحضارة المصرية وغيرها من الحضارات للآمن المتاخمة لوادي النيل .

والفخار الشعبي هو صاحب ثقافة فطرية عريضة يكتنز في داخله ميراثاً متصلاً ومكتسباً من الممارسة والتجويد والفهم المستمر للخامة ،

يعبر عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبي والقيم الجمالية الشـ لانه يحرص في النهاية على أن يلقى استجابة لدى جمهور الشـ الذين هم مستهلكو إنتاجه الفني في النهاية .

وقد بلغ إنتاجه في مراحل كثيرة شأواً كبيراً وصل إلى درجة هـ من النضج الفني وتظهر مهارة الفخاري وقدراته حين يستخدم رخيصة ثم ينطلق بها في تعبير حر مباشر في الأحجام ، ثم يبدأ رحـ أخرى مع هذه المنتجات حين يصفى عليها طابعا زخرفيا من إبداء وخياله الخصب ، وتقاليده الموروثة . لقد توفر لدى الفخار الشعبي سبل هائل من الرموز والأشكال والوحدات الزخرفية التراثية مثل :

الدوائر والمثلثات والأشكال الرباعية (مربع - مستطيل - معين) والخطوط العرضية والطولية والمقاطعة والمنعرجة والزوايا وأشكال الحيوان والطيور والنبات وغيرها ، استطاع الفخاري أن يستغلها ويوظفها بمهارة واقتدار في معظم إنتاجه . وإذا ما أخذنا أي شريحة من هذا الإنتاج وأمعنا النظر فيها فلسوف نجد أن الفخاري يميل أولاً إلى استخدام الدوائر والخطوط الرأسية والمثلثات إلى الوحدات النباتية من الزهور أو الكائن الحي (طيور - حيوانات) ثم يشغل بعض المساحات الفراغية بعبارات خطية (الحب - الدعاء - الحكيم - الأمثال - العبارات الدينية والتقليدية) .

يتم كل ذلك في نسق هندسي متزن بالغ المرونة والطواعية وإحكام ذكي جميل ومن النماذج الفخارية التي تتسم بالقيمة الفنية شبايك القفل . هذا الجزء المهم في قلة الشرب الذي يفصل بين الجسد والرقبة إلى جانب وظيفته الحيوية المهمة وهي ترشيح الماء وحفظ الموجود منه داخل القلة من الأتربة والحشرات وتنظيم عملية الملء ، وتدفق الماء عند الشرب ، أيضاً له وظيفة جمالية ، لأن هذا المنتج المحدود على الرغم من بساطته إلا أن لمسات الفخاري الجمالية قد ظهرت فيه بوضوح حين استخدم في تشكيله فنون زخرفة الأرابيسك والخط الكوفي بنوعية البسوط والمكور ورسوما أدق ووحدات الطيور من النسر والحمام والبط والعصافير وكلا منها داخل وحدة زخرفية وكلها جاءت مروورا بالمصور الإسلامية .

لقد استطاع الفخار وغيره من الحرف الشعبية العريقة أن يشد انتباه وأنظار الفنان التشكيلي الأكاديمي ، حين وجد فيها نبعا هائلا حافلا بالقيم والدلالات والعناصر الفنية والجمالية والثقافية ، وزيادة على ذلك فهي صادرة أصلا من أرضه وبيته ومجتمعهم ومن ثم فقد تمكن ، وهو الإنسان الدارس لأصول الفن وتاريخه ، والدارس لفلسفة الجمال والذي يملك التقنية الفنية ، من أن يستغل الكثير من المفردات الشعبية ويوظفها على أسس علمية قوية ثم يتحدث منها أشكالا وصيغا وتراكيب جديدة ، يصب فيها من مشاعره خياله وإنسانيته ورؤيته الداخلية ، فضلا عن إنها تتسم في الوقت نفسه بالحدادة والتميز والخصوصية .

وهكذا وجدنا من الفنانين الأكاديميين من يستخدم أسلوب التزيين أو التخريم في إنكار أشكال وأنواع من أنية الزينة مثلا ، وهذا الأسلوب - كما نعلم - هو تطوير أساسا لطراز عربي إسلامي من المشربيات التي كانت قائمة على خرط الخشب ، والتي استطاع الفخاري الشعبي أن يوظفها في إعداد شبايك القفل .

لقد أثمرت الدعوة إلى ربط الفن بالحياة كما استطاعت الثورة الاجتماعية في بداية النصف الثاني من هذا القرن أن تستقطب عندنا لا بأس به من الفنانين التشكيليين الأكاديميين إلى الاتجاه ناحية التراث الشعبي واستلهامه وجعله الأرضية الأساسية في الكثير من إبداعاتهم وإنتاجهم ، حتى وإن ظل هذا الفن الأكاديمي هو من الصفوة القليلة المحدودة .



من رسوم تسجل الحياة في مصر في القرن التاسع عشر

الوحدات الزخرفية فى

« النوبة القديمة »

بقلم : الاستاذ جودت عبد الحميد يوسف

لهذا لم تكن العمارة التى رأيناها قبل التهجير غير عمارة وزخرفة حديثة ، ظهرت مع إعادة الساء بعد عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة بعد الألف . ولأنملك أى مرجع أو تسجيل يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها التى كانت قبل هذا التاريخ .

وبعد انتقال أهلها إلى « كوم أمبو » فى أكبر عملية تهجير عرفتها البشرية .. وتحويل مجرى النيل .. واكتمال بناء جسم السد العالى .. أخذت أرضها بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى فى الاختفاء تدريجيا تحت مياه أكبر بحيرة صناعية فى العالم ، ومد عام أربعة وستين وتسعمائة بعد الألف أصبح اسمها النوبة القديمة .

وكان النوبيون يتكلمون العربية وإلى حوارها كانت هناك لغتان أخريان ، لغة للكنوز فى الشمال ولغة للفديجة فى الجنوب أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأى لغة منهما وظلوا يتحدثون العربية وحدها .

كانت اللغتان تشتركان فى شء واحد ، إلهما لغتان مطوقتان فقط ، ولا أبجدية لهما .

أما فى الفنون التشكيلية ، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية « الفديجة » بفنون المنطقتين شمالها « الكنوز » و « العرب » محممت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما فى الزخرفة .

كانت منطقة الكنوز تتميز باستخدام الوحدات البارزة والغائرة فى زخرفة جانبي مداخل البيوت وأعلامها . أما المنطقة الوسطى « العرب » فكانت تتميز بالمسطح الواحد لكل واحدها مازلها مع تكرار رسوم وحداتها الزخرفية بلون واحد هو اللون الأبيض .

على امتداد ثلاثمائة وعشرين كيلو مترا جنوبى خزان أسوان ، كان النوبيون يعيشون فى أعداد من المنازل تؤلف النجوع ، ومن مجموعها تكونت قرأها ، مقسمة فيما بينها إلى مناطق ثلاث ، فى شريط ضيق من الأرض على ضفتى النيل .. الكنوز فى الشمال .. والعرب فى الوسط .. والفديجة فى الجنوب .

لم تكن بين هذه المناطق الثلاث حدود أو فواصل طبيعية أو صناعية ، إنما كانت الحدود بينها تراث كل منطقة منها .. لغتها .. عمارتها .. زخارفها .. عاداتها وتقاليدها ومختلف فنونها . لكنها رغم تميز كل منطقة منها وخصوصية كل فن من فنونها ، جمعت روحا واحدة وكوت مذاقا فريدا .. لكل النوبة .

تأثرت أرض النوبة وعمارته ببناء خزان أسوان ، حين غرقت الأرض بكل ما عليها من تراث .. فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، وما لشت التعلية الأولى للخزان أن أغرقت ما تم بناؤه فى منطقتى الكنوز والعرب فغرقت أرضهما ، فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، ثم جاءت التعلية الثانية للخزان لتعاود إغراق أرض النوبة كاملة بكل ما عليها من عمارة وزخرفة جديدة باستثناء القرى الأربع الجنوبية من أرض الفديجة .. التى بقى فيها مئات من منازلها القديمة .



وفي المعابد المصرية القديمة ، وترتفع إلى ضعف ارتفاع السور المحيط بالمنزل .

يتكون كل جانب من جانبي البوابة من عمود يبرز بوضوح مستوى سور المنزل ، تمت زخرفة تلك الأوساط بتكرار للوحده الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا . . . الغائرة ، واض إلى من أعلى ومن جهة الخارج ، وحتى الثلث الأعلى من السور إذ تحمل وحدة واحدة طويلة من نصف الأسطوانة المجسمة والتي تصل مجموعها إلى ثلثي العمود تقريبا .

أما المدخل وهو باب خشبي فيعلوه عقد دائري يتوسطه طبق واحد من أطباق الصينى ثم حلية مستعرضة مستقيمة يعلوها مستطيل يبرز قليلا عن مستوى عقد البوابة تتوسطها دائرة غائرة فوقها قوس بارز ، وعلى كل جانب من جانبيها معين غائر .

أما الزخرفة العلوية فهو خط بارز على الجانبين ، يتراجع قليلا في جزء البوابة ، يعلوه مثلثات مجسمة أفقية من قوالب اللبن ، وفوق كل جانب عروستان وفوق المدخل عروسة واحدة من العرائس المجسمة المربعة الشكل من الطوب اللبن ، مقطعت إحداها وبقيت ثلاثة منها ناقصة التكوين بينما ظلت الأولى كاملة . ويلاحظ خلوص سور المنزل من أى زخارف مجسمة بأعلاه .

لقد اكتفى الفنان النوبى بإبداعه الفنى في هذا المدخل الذى تلعب فيه مساحات الظل الناتجة عن تنوع واختلاف مستوياته مما جعل هذه البوابة عملا فنيا متغير الشكل والتكوين بفعل هذه المساحات مع الظل مع كل ساعة من ساعات النهار حتى غروب الشمس في دهيمت .

●● تبدو في الصور بوابة منزل من دهيمت تم بناؤه بالفعل وقبل البدء في استكمال كسونه بالطبقة الطينية الخارجية . . . جدت أنباء التهجير . . . فتوقفت أعمال زخرفتها وبمرور الوقت أخذت تساقط أجزاء من مكوناتها .

والبوابة كما تبدو على مسطح واحد يتوسطها المدخل وحوله إطار بسيط يخلو من أى زخرفة ، يجاوره خط رأسى من الوحدات الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا ، يعلوه مستطيل يتجه إلى الداخل بعرض يصل إلى ما قبل محور المدخل ، يتألف من صفين متقابلين من المعينات وحولها المثلثات الغائرة فيما يشبه المشربية أيضا .

أما الزخرفة العلوية للبوابة فتتكون من خط مستقيم من الطوب اللبن يبرز قليلا عن مستوى البوابة يعلوه خط من المثلثات البارزة المجسمة من الطوب اللبن أيضا . يعلوها على كل جانب عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن سقطت معظم مكونات الأولى وبقيت غالبية مكونات الثانية .

هذه البوابة تعتبر نموذجا نادرا يوضح أسلوب البناء النوبى في استخدامه للخامات المتوافرة في المكان . . . من الأحجار والطمي الذى يصنع منه الطوب اللبن ، والذي يعتبر العامل الأساسى في تشكيل البوابات التى تتركز فيها الزخارف البارزة والغائرة .

وحينما أخذت المنطقة الجنوبية « الفديجة » من هذين الأسلوبين كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والغائرة ، والمرسومة بلون واحد أيضا .

كان البيت النوبى متحفا حضاريا يجمع مختلف الفنون ، العمارة بكل أسسها ومقوماتها ، ثم الزخرفة الخارجية والداخلية ، لهذا فإن الحديث عن الوحدات الزخرفية في « النوبة القديمة » لا يحتمل مبدأ التعميم ، فكل منطقة من مناطقها ، مدرسة فنية قائمة بذاتها تعمل كل عناصر التميز والخصوصية ويزداد هذا التميز وتركز هذه الخصوصية وصولا من القرية إلى النجع ، فالبيت . . . فلا بيت في النوبة القديمة كلها يقارب أو يشبه بيتا آخر ، لا في الموقع ولا في التخطيط ، حتى زخرفة الواجهات والمدخل . فلا واجهة ولا مدخل يماثل الآخر ، حتى وإن نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد ، ربما كانت الوحدة الزخرفية واحدة في موضوعها أو مساهما « شجرة نخيل » على ميل المثال ، لكن لا بد من اختلاف بينها في أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ . . . تلك كانت الخصوصية . . .

وذلك كان التميز ، لهذا فإن ما نعرضه اليوم من نماذج للوحدات الزخرفية منها لا يمثل « النوبة القديمة » كلها ، وإنما هي نماذج سجلتها آلة التصوير وعبرت عنها الكلمات ، من قرى ثلاث اختيرت كل واحدة منها من منطقة من مناطق « النوبة القديمة » الثلاث : دهيمت من منطقة الكنوز . والسبوع من منطقة العرب . وأدندان من منطقة الفديجة .

وعموما فقد اشتركت كل الأساليب الفنية للمناطق الثلاث في عمارة النوبة القديمة وزخرفتها في أن أبنيتها قد أقيمت من دور واحد فقط وأن مكوناتها الأساسية كانت من الخامات المحلية المتوافرة من الأحجار والطمي ومن جلوع النخيل وسعفه والأكاسيد الطبيعية في التلوين مع قلة استخدام الأخشاب . وتشترك جميعها أيضا في لصق أطباق من الصينى على واجهات المنازل تعبيرا صريحا عن كرم التزيين ومضايقتهم ، تختلف أعدادها على كل بوابة من بواباتها وتعتبر جزءا من التكوين والتشكيل الفنى للواجهة أو البوابة .

ودهيمت التى اختيرت من منطقة الكنوز هي ثاني قرية من قرأها ، كان تأثيرها شديدا مع كل منطقة الكنوز ببناء الخزان وتعلياته المتعددة باختفاء أرضها الصالحة للزراعة ، فتوفر الوقت الكافى للإبداع الفنى التشكيلى . . . فكان اهتمامهم بهذه الفنون وبراعتهم في مجالها حتى أصبحت أرض الكنوز أكثر مناطقها الثلاث ثراء في هذا الجانب .

وكان أهم ما يميز زخارف بواباتها ، تطبيق نظرية التماثل في التشكيل وفي تكرار الوحدات على جانبي المدخل ، كما أن اختفاء النبات والنخيل أو قلته قد أدى إلى كثرة استخدام وحدات زخرفية تمثلها رسمت في الزخرفة الجدارية لمنطقة الكنوز هذه .

●● تبدو في الصور بوابة منزل من دهيمت تم بناؤه قبل مرحلة التهجير مباشرة ، تميز بالصرحية والبساطة وقلة نوعية الوحدات المستخدمة في زخرفتها ، وتأثر بخطوط عمارة « البابلون » المستخدمة



حلسة . . . وحديث في بيت نوبى ويرى الأطباق والحصى من سفح الحبل

أيضا . . . لا يمكن لنا أن نخيل الشكل النهائى لهذه البوابة لو قدر لها أن تكتمل ، وكما كان عدد أطباق الصينى التى كانت متكامل تكوين زخرفتها . . . فالفنان النوبى في « دهيمت » لم يكن قد فكر بعد في وضع لمساته الأخيرة في استكمال هذا العمل بإبداعاته الخلاقة والتميزة .

●● تبدو في الصور مدخل منزل من دهيمت يتميز بتعدد مستوياته ، فهو يرتفع عن مستوى الطريق أمامه بتسع درجات تؤدي إلى مستويين من المصاطب ذات الأسوار المنخفضة التى بنيت كلها من الأحجار وكست بالطمي .

تعتبر هذه البوابة من أجمل بوابات المنازل في النوبة بأسرها رغم بساطة تكوينها وزخرفتها ، فقد بنيت على نفس مستوى مسطح أسوار المنزل ، وتكونت من مدخل قائم الزوايا تحيط به وتعلوه زخرفة متكررة لا يستخدم فيها غير وحدة المثلث المتساوى الأضلاع الغائر والمشكل من الطوب اللبن في تكرار يديع على شكل خطوط أفقية من المثلثات المتعاكسة أدت في النهاية إلى تكوين يشابه « المشربية » تكون من مائة واثنتين وثمانين مثلثا غائرا .

الخطوط الرئيسية للبوابة مأخوذة من شكل « البابلون » المستخدم في المعابد الفرعونية القديمة ويتضح ذلك من جانبيها المرتفعين عن السور غير أنه يوجد أعلى جانبي المدخل بروازان طويلان ينزلان من

أعلاها ثبت على كل منهما في أعلاه وأسفله طبق من الصينى غير ثلاثة أطباق أخرى أصغر حجما ثبتت فوق المدخل مباشرة أما الطبق الثامن من مجموعة الأطباق فقد ثبت أعلى منتصف البوابة .

الخط العلوى للبوابة يتكون من جزأين يبرز الأول قليلا عن مستوى البوابة والثاني أكثر بروزا ويتألف كل منهما من مجموعة من المثلثات البارزة من الطوب اللبن ويعلوها ثلاث عرائس مجسمة من الطوب اللبن مربعة الزوايا ظلت اثنتان كاملتين وبقيت آثار الثالثة .

أما زخرفة أعلى سور المنزل فقد شكلت من الطوب لصف من المثلثات المفرغة استكمالاً لفكرة استخدام وحدة واحدة في هذه البوابة . . . هي وحدة المثلث . . . وبها استطاع الفنان النوبى أن يستعرض مهارته الفائقة ليبدع هذا العمل البالغ الرقة . . . الشديد التنوع في ذات الوقت ، ويرجع جمال هذه الواجهة إلى عفوية الفنان النوبى في تنفيذ هذه المشربية التلقائية .

●● تبدو في الصور بوابة تحفل جزءا كبيرا من واجهة منزل من قرية دهيمت وكانت في مستوى ارتفاع سور . المدخل يرتفع درجتين عن منسوب الطريق وعلى جانبيه عمودان بارزان عريضان يتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية متجاورة تنوعت فيها الوحدات ، الخطان الأول والثالث متماثلان ويضم كل منهما وحدات غائرة مركبة من مثلثات ومعينات ووحدة نصف الأسطوانة القصيرة والطويلة ، أما

مدخل أحد المنازل . من منطقة دعبيت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة



مدخل من منطقة دعبيت وترى المرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواحمة





نقوش بارزة وغائرة في مدخل أحد المنازل بمنطقة دهميت (النوبة القديمة)

الخط الأوسط فيضم مجموعة وحدات نصف الأسطوانة المختلفة الأطوال الغائرة المفردة .

استخدم في طلاء هذه البوابة اللون الأبيض في الثلث العلوي منها كما استخدم لون الطين المخروط باللون الأبيض في طلاء الثلث الأسفل منها ، ويظهر لون الطين المستخدم في تشكيل زخرفة البوابة في الأجزاء السفلية التي تساقط طلاؤها ، كما رسمت خطوط بلون الزهرة حول بعض الوحدات الغائرة كما رسمت أصص للزروع بالأكاسيد البنية ولون الزهرة على جانبي البوابة .

وهي في مجموعها توحي بتأثيرها بأسلوب الزخرفة الرأسية التي كانت تستخدم في زخرفة الأبواب الوهمية في بعض المقابر الفرعونية . وتؤكد اهتمام الفنان النوبي بإثراء إنتاجه بتعدد الوحدات وتنوعها . ومقدرته على استخدام الوحدة بأبعاد متنوعة واستخدام الوحدة الواحدة في وحدات مركبة مختلفة .

والى جوار هذا العمود العريض يبلغ أقل من ثلث ارتفاعه يضم وحدة نصف أسطوانة واحدة يجاورها وعلى نفس المستوى جزء يبلغ خمس ارتفاع العمود يضم وحدة مركبة غائرة من ثلاثة مثلثات ومعين ، أما أعلى المدخل فقد اقتضت زخرفته على خطين أفقيين يبرزان قليلا يملوهما وحدة نصف أسطوانة قصيرة على جانبيها دائرتان وقوفهما دائرة والثلاثة من حجم واحد ومفرغين ثم خط أعلى المدخل ينخفض عن مستوى الواجهة ثم يتدرج بقوس علوى فوق منتصف المدخل .

يعلو البوابة وأعلى المدخل خط بارز من الطوب اللبن ثم مثلثات بارزة من الطوب اللبن أيضا . أما مجموعة الأطباق الصينية فتضم سبعة أطباق واحد ثبت بأعلى منتصف المدخل ووزعت ثلاثة منها على كل



مدخل مرتفع لمنزل في منطقة دهميت (النوبة القديمة)

●● تبدو في الصور بوابة يضاء اللون بنيت على الزاوية اليسرى لمنزل من قرية دهميت ، تتميز بتنوع مكوناتها رغم صغر حجمها ، ويرتفع مدخلها بدرجتين عن منسوب الطريق . يتكون كل جانب من جانبي المدخل من ثلاث مستويات متدرجة تنتهي بعمود يرتفع بارتفاع البوابة يضم كل منهما تاجين أولهما في ارتفاع أعلى السور ويتكون من أربعة إطارات متدرجة ملونة بأكاسيد طبيعية وبلون الزهرة ثم تاج آخر بأعلى العمود يتكون من ثلاثة إطارات متدرجة لونت بنفس الأسلوب .

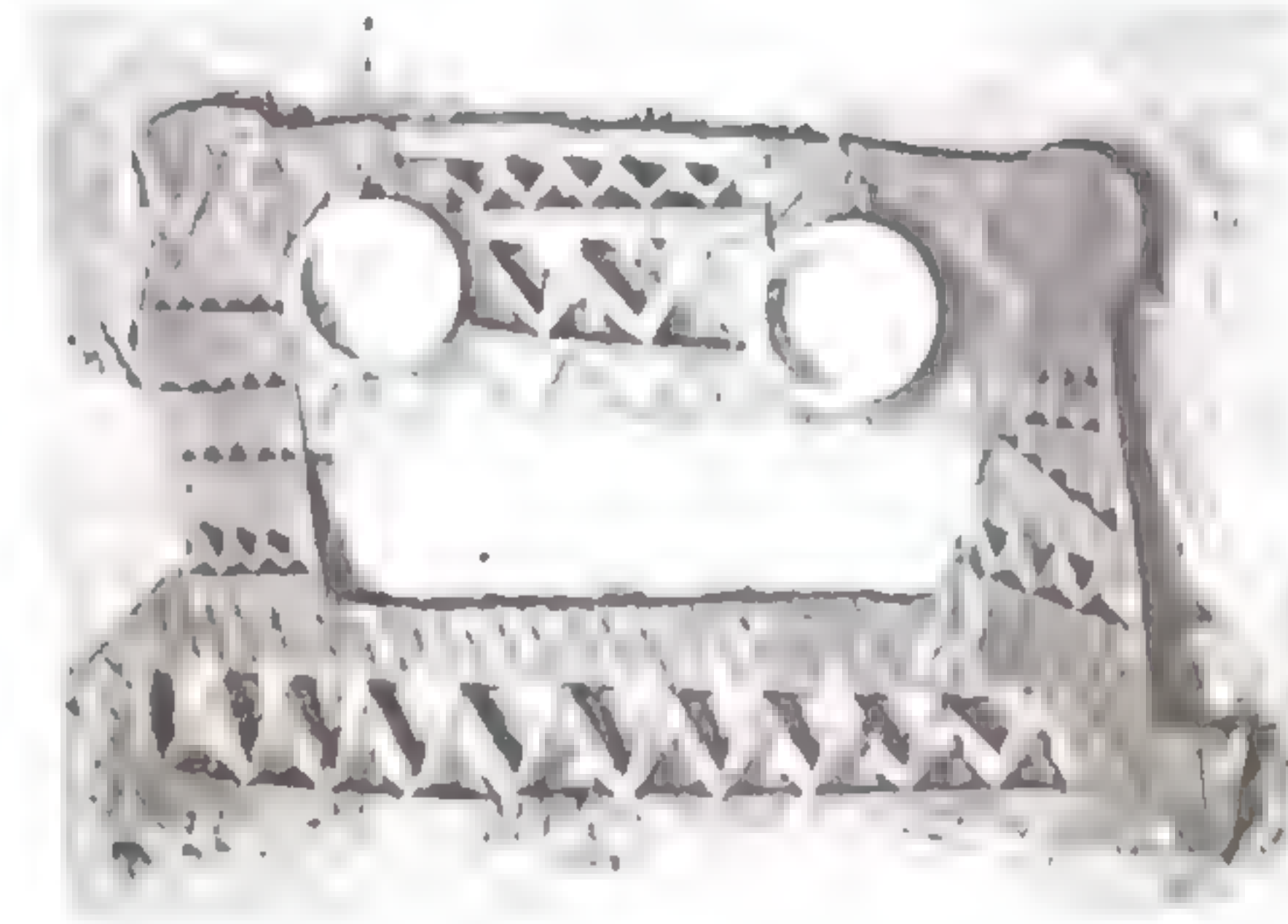
أعلى المدخل تسع وحدات بارزة تشبه المقرنصات البسيطة لونت بنفس الألوان السابقة يعلوها صف من المثلثات البارزة ثم مساحة على مستوى رموس المثلثات تضم ثلاث دوائر مفرغة يعلوها إطار ذى منحنيات علة تنتهي بعقد في المنتصف . وعلى تاج كل عمود وفوق عقد المنتصف عروسة مجسمة من الطوب اللبن مربعة الشكل . أما مجموعة الأطباق الصينية فتألف من اثني عشر طبقا من أطباق الصينية مختلفة الأقطار .

مدخل من منطقة دهبيت ونرى العرائش المصنوعة من الطوب أعلى الطوب أعلى الواحمة





أطراف مزخرفة ووحدات ملونة على باب الحارسي من منطقة دهميت



ومما يلفت الانتباه في هذه البوابة وحدة النخيل المشجرة التي رسمت بالألوان في منتصف كل عمود تقريبا ، وتتكون من دائرة يحور منها الخدع ويتوازي سقفها إلى أسفل في شكل المعين . كما رسمت وحدة تضم ثلاثا من أشجار الدوم منحمة .

أما أسفل البوابة فقد زخرفت بمجموعة من المثلثات على زوايا الأعمدة المتدرجة حدثت بلون الزهرة . . وطلبت بالأكاسيد وتخللت مجموعة من الدوائر والمستطيلات ويتضح من تكوين حائط المنزل علم الطريق المحاور أسلوب بناء الحائط ودقة تجميعه من قطع الأحجار الصغيرة والتي تركت عارية دون تغطية بالطين خلافا للواجهة الأمامية للمنزل .

وقد اهتم الفنان النوبي في تشكيله لهذه البوابة على استحضار عناصر معمارية متميزة كانت وحداتها قليلة الانتشار في النوبة ، عكس ثراء فيها واضحا ، وظلت محتفظة بحمالها ورواقها حتى آخر أيامها قبا التهجير .

●● تبدو في الصور مدخل منزل من قرية دهميت يرتفع عـ مسوب الطريق بسبع درجات وله مستوى ممتد لمصطفية جهة اليمين ومستويان من المصاطب جهة اليسار ، وتميزت خطوط درجات مدحا بالانسيابية ، ويلاحظ وجود درجتين صغيرتين تفاريان منتصف الدرس الأولى للسلم أضيفتا لمعاونة الأطفال والشيوخ في الصعود للمنزل

أما البوابة التي طلبت بكاملها مع الحوائط باللون الأبيض فيتكون كل جانب من جانبيها من عمود يتوسطه خط رأسى من وحدات هندسية غائرة متكررة من مثلثات ومعينات وبعض وحدات مربعة غائرة .

المدخل وهو مستطيل الشكل يعلوه قوس تحته مستطيلان طوليان مفرغان ثم معينان مفرغان أيضا . ويتوسط أعلى القوس عروسة محسمة مربعة الشكل من الطوب اللين . ويتدرج القوس بثلاث درجات إلى أعلى أعمدة البوابة حيث ثبت على آخر درجاتها مكعب محسم ، ثم يعاود الهبوط بثلاث درجات ، لتكرر على باقى واجهة المنزل

إلى جانب العمودين وحدات مستطيلة غائرة طلبت باللون الأبيض أيضا . ويلاحظ أن الجانب الأيمن من الواجهة والذي يضم باب المضيفة قد زخرف بخط أفقى من المعينات والمثلثات الغائرة بينما زخرف الجانب الآخر عند أسفل خطوط التدرج العلوية بوحدة مركبة غائرة تتكون من معين ومثلثين .

ويميز هذه البوابة وواجهة المنزل عموما ذلك الخط العريض الذى يحددها من أعلى والملون بلون الزهرة . كما تخلو هذه البوابة تماما من الأطباق الصينية غير أن الفنان النوبي قد استعاض عن الأطباق الصينية الحقيقية برسم طبق دائرى ملون فوق محور الباب ، كما رسم مروحتان نوبيتان ملونتان على جانبي الأعمدة وغطان من النقاط تحت الطق المرسوم يتلاشيان قرب منتصف المدخل ، أما الوحدة الزخرفية الأخرى التى رسمت يسار البوابة فهي لشجرة من أشجار النخيل وجميع هذه الوحدات قد رسمت بلون الزهرة .



مدخل أحد المنازل من منطقة دهميت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة

تجمع هذه الواجهة تكوينات معمارية مختلفة وأساليب زخرفية متنوعة بين بارز وغائر وتحديد باللون ورسم لوحات عدة وتعبير تماما عن ذلك الثراء الفنى الذى كانت تتميز به منطقة الكنوز فى النوبة القديمة . ●● وتبدو في الصور بوابة من قرية دهميت ، يتضح فيها ارتفاع المستوى المقابل للواجهة عن مستوى الطريق ، وتبدو الدرجات

الموصلة إلى المدخل أقرب في تشكيلها إلى المتحدر منه إلى السلم . يتدرج جانب المدخل بدرجتين لتتحولا إلى عمودين قائمين ، لكل عمود مهما ثلاثة تيجان بدرجتين ، الأول أعلى من منتصفه والثاني قرب نهايته والثالث فى أعلاه ويزين هذا الناح الأخير عروسة محسمة مربعة الشكل من الطوب اللين .



حوش داخل منزل من منطقة السوع وتتميز بالقوش البيضاء



أما تاج المدخل وأعلى صفي شكل دائرة - فينوسط أعلاه
ثلاث كبر بعض وحدات هندسية عبارة تكون من ستة معينات وأربعة
مستطبات. وبين المثلث الأوسط والأعلى مستطبات قنطرة الزاوية أصغر
أحدهما العلوي المثلث قليلا عن مستوى البوابة. وتقيم حيطان بجوار
أعلى البوابة ثم عتبات بواب هذا ارتفاع السور. يحيط مستوى
هنا الجدران عن مستوى الأعلى برب كل منها وحدات مستطبات
مستطبات. كل وحدة منها وحدة ثلاث مستطبات عبارة وهو كل منها
قوس حد الزاوية بنوسط دائرة كبيرة مفرقة

الأشكال المصنوعة من الصفي على هذه البوابة كان عددها في
الأصل واحد وعشرين طبقا في منها عتود. أما الوحدات المحيطة
بها تزين على سور المنزل من عبارة عن مستطبات مفرقة تمثل
منه البيل من قوس القوس التي

والأول وحدة تظهر هذه البوابة مشابهة لتكثيرات الضخمة وقد
يكون القوس الذي قام سلكها قد تكرر مشاهداته خلال معرفته
العمل في الحارة لكنها في النهاية بوابة توية من منطقة الكور تحمل
كل ملاحح المعززة والرجوة في هذه المنطقة

•• يسود في صور حرة من واجهة منزل من قرية دعيت
يرتفع درجة واحدة عن مستوى الطريق. ويختلف تماما في تكوينه عن
بقي منازل القرية. مدالة من بوابه أنه تلك الكه التي من الوحدات
الرجوة التي رسمت بالآبار على سطح الواجهة التي كان مطبا
الصور الأبيض

تقع البوابة في الزاوية اليمنى للمنزل وله يتم تخطيط بطريقة
التماثل المأخوذة في بواب البوابة. وحلت تماما من الرجوة البوابة
والعتبة التي تميز منطقة الكور. فجمعت تحت التاج العلوي لها بالما
صبة تحيط على اليسار بواجهة صغيرة. يعطيها تخطيط طريقتان
مفرقتان للتهوية رغم وجود الفتحة التي حدثت بإطار من لون الزهرة
وزخرفت بالصقالات. وحدات من المستطبات الملونة قنطرة الزوايا.

ويتكون تاج المدخل التي بطولها عن مستوى واجهة المنزل من
جدارين متماثلين يتكون كل منهما من ربع دائرة تحده لأسفل ثم أعليا
لمسافة متساوية ثم تتدرج درجتين لأعلى بقوس صغير في منتصف البوابة
وداخل هذا القوس دائرة مفرقة

يزين خط الواجهة وكل زوايا ومحيطات ومداخل تاج المدخل
خط ربع يبعد عن حائطها قليلا كلاً ملونا بلون الزهرة.

أما السور الخارجي القصر الذي يحيط بالشارقة المقابلة لواجهة
المنزل فكان جزؤه الجنوبي أعلى بقليل عن السور الشمالي ويتكون من
جدارين: الأسفل مصمت والعلوي وحدات هندسية مفرقة من مستطبات
مستطبات من الطوب التي تعبر عن ماء البيل وقد ثبت على رأس كل
قالب مثلث منها في المحموعة نصف قوس دائري من الطين على
بلون الزهرة. لبعض في النهاية شكل العروسة.

من منطقة السوع



وفتحت في السور ويعد مدابنه بقليل مائة تؤدى للمدخل ، وفي منتصفه تقريبا شكل مرتفع واستكمل إلى مستوى الحرة الأسفل وزخرف بأسلوب التقيط ثم رسمت عليه وحدة ملونة تمثل أصيص زرع يحمل نباتا . وقد طلى أسفل السور من الخارج بخط عريض بلون الزهرة ثم مجموعة مثلثات وأصاف دوائر غير منتظمة التوزيع ، أما الوحدات الملونة المرسومة فعلى السور المنخفض عقارب وفواكه (شقة من شقائق الطليح) ، كف وزهور هندسية التكوين وأصيص زرع متنوعة وأما زخرفة تاج المدخل فكانت رسما لمقرب على كل جانب ثم على البوابة وباقى السور أعلام مصرية وأسماك مختلفة وزهرية بزهرة وأهلة ونجوم وشمس وزهور طبيعية متنوعة وزهور هندسية وباحرة البوابة السودانية التي كانت شريان الحياة لهم ودواب وفاكهة ، ووحدات مركبة منها منضدة تحمل أعلاما مصرية وزهريات صغيرة بزهور ، ثم أصيص زرع كبير نبات ذى سعة أفرع ووحدة مركبة أخرى من شجرة نخيل وعصورتين

لقد ضمت هذه الواجهة أكثر من خمسين وحدة ظهر في هذه الصورة وحدها ما يزيد عن ثلاثين وحدة منها فبدت وكأنها صفحة ثرية من صفحات أطلس للوحدات الزخرفية من قرية دهبيت .

وحين نتقل إلى منطقة العرب ، حيث المسطحات الواحدة لواجهات المنازل التي طليت بلون الطين . وبدت رسوماتها المتكررة على طول الواجهات وعلى كامل حوائط المنازل الداخلية التي تفتح على الأحواض المساوية فيها وعلى دورة المدخل التي تسمى « المحاز » .

وقرية « السوع » التي اختيرت من منطقة العرب هي أولى القرى الخمس لهذه المنطقة التي توسط منطقتي الكوز الشمالية والغديجة الحوية .

●● وفي الصور يقف شيخ المعمارين ، استاد جيلنا المعماري « حسن فتحى » فى أكتوبر عام ١٩٦٣ يعلمنى كواحد من تلاميذه كيف تكون اللقطة التسجيلية لوحدة زخرفية على الباب الخشبي . ربما كان يصورها للمرة العشرين خلال رحلاته المتكررة في النوبة . وكأنه يصورها للمرة الأولى .

●● ويبدو مدخل المنزل من قرية السوع بجزء من الواجهة كلها . والبوابة تحمل خطوط « البابلون » وبرز جانباه بعمودين يتضح ميلهما ثم يتدرج إلى أعلى ثلاث درجات ومجبه .

أما تاج المدخل فيتدرج بخمس درجات صغيرة مكونا ما يشبه قطاعا في هرم سقارة المدرج . الفتحات المفرغة في أعلى المدخل ، تضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة يعلوها خمس فتحات مفرغة أقل في المساحة ثم فتحة واحدة في أعلى التدرج .

نبت أطباق الصيني الخمسة بتاج المدخل بتدرج هرمي أيضا ، حتى لا تكاد ترى في وسط زحام الوحدات المرسومة ، إذ يضم مهرجان

الرسوم هذا مجموعة وحدات أساسية تتكرر بطول تتألف من صف من وحدة على شكل أصص الزرع لنبات ذى خمسة أفرع إشعاعية مستقيمة ، أسفلها صف من طائفة البط المتجه نحو اليسار ، ثم صف من أشجار النخيل المتشابهة وأسفلها خط يعلوها وحدات مثلثة تمثل مياه النيل وبين كل جذع نخلة وآخر طائر مفرد من طيور البط ثم وحدات مفردة لأحجية نوبية ذات أربع دلايات ، وتنتهي مجموعة الوحدات المتكررة بوحدات صغيرة لأصص زرع ذات ثلاثة أفرع منحنية .

أما جانب الباب فقد زخرف بكامل طولها بوحدة تمثل فرها من سعف النخيل وزخرف عقب الباب بمجموعة من المثلثات المركبة يعلوها رسوم ثلاث عرائس ملونة .

ويتميز جزء المدخل العلوى وعلى العمودين الجانبين بوحود عديد من الوحدات المفردة منها براد الشاي الذي يحيط به أربعة فاجين ويتكرر على كل عمود مرتين ، ثم بعض المعلقات النوبية والعرائس الصغيرة ورسم للمحمل ومجموعة من النقاط والأقواس بعضها أحط بإطارات مختلفة ، والدوائر الصغيرة أيضا .

ويلاحظ استمرار الرسوم المتكررة على الأعمدة وعلى الحوائط المتجه إلى داخل المنزل ، وقد رسمت جميعها باللون الأبيض ما عدا بعض الوحدات الصغيرة وبعض أوراق نباتات أما أصص الزرع الصغيرة فقد لونت بألوان مختلفة مع لون الزهرة .

●● ويبدو في الصور الجزء الأيمن لواجهة كاملة لمنزل من قرية السوع ، يتضح فيها مستوى الأرض المنحدرة تحتها ، لكن يظهر خط الواجهة العلوى وقد بنى على خط مستقيم ، يتضح في أعلى الواجهة الفتحات المستطيلة الرأسية الصغيرة الخاصة بالتهوية .

والبوابة ذات عمودين بارزين يصلان إلى منسوب السور والباب مستطيل الشكل ويعلوها تاج يضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة اثنتان منها تحت مستوى السقف والثالثة أعلى من المستوى ، والتاج يتكون من مثلث متفرج الزاوية في الوسط ومثلثين قائمي الزاوية على الأطراف .

زخرفة البوابة تضم إلى جانب الوحدات المتكررة المستمرة وحدات زخرفية للمحمل ولأباريق الشاي وفناجيتها وللمعلقات النوبية والعرائس إلى جانب مجموعة من الأطباق الصينى مختلفة الأحجام يبلغ عددها عشرة أطباق .

الوحدات المتكررة على طول الواجهة ، أصص زرع نباتها ذو خمسة أفرع مستقيمة ثم صف من طائر البط فخط مستقيم يعلوها مياه النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا ثم أحجية نوبية ثم أصص الزرع ذات الأفرع الثلاثة المنحنية .

والأسلوب واحد في تلوين بعض أوراق النبات الثلاثي الأفرع وبعض الوحدات الصغيرة المستقلة على المدخل بأعمدته وتاجه .

●● يبدو في الصور من داخل حوض صماوى بقرية السوع ، ويظهر في الجهة اليمنى جزء من بهو أعمدة به عدد من أحران الغلال ومخازن الحبوب ، كما يظهر جرن آخر جهة اليسار وجميعها صنعت من الطين .

من الزخرفة أعلى بهو الأعمدة استخدمت فيها وحدات ماء النيل وأشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه إلى اليسار . وعلى كافة الحوائط ومهما كان اتجاهها ، نجد نفس تكرار الوحدات ، أصص الزرع ذات النبات خماسي الأفرع ومستقيمة ثم طيور البط ثم ماء النيل وفوقه أشجار النخيل المتشابهة وبينها طيور الأحجية النوبية طويلة الأهداب أحيانا قصيرتها أحيانا أخرى .

حتى أحران القمح لم يخل من الوحدات ذاتها المرسومة باللون الأبيض . وعلى مداخل الغرف فهناك وحدات هندسية وأعلام وأهلة ونجوم ودوائر ، وتظهر فتحات التهوية الصغيرة المستطيلة الرأسية التي تفتح على الحوض السماوى للمنزل .

وهناك حلية هرمية على الجزء العلوى لزاوية بهو الأعمدة وقد ثبت عليه طبق أسفل طبق آخر صغير .

●● يبدو في الصور من داخل نفس الحوض السماوى للمنزل السابق من قرية السوع . ويبدو تماما التأثير المباشر بالمعبد الموجود بالقرية « معبد السوع » وقد انتقل بهو أعمدته الفرعونى الطابع إلى داخل هذا المنزل ، الأعمدة الأربعة دائرية القطاع مربعة التاج يلتف حولها أعلى منتصف وحدة ماء النيل وفوقها النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط المتجه نحو اليسار وقد تعلوه أيضا وحدات من طائر البط .

وتتد فوق تيجان الأعمدة الأربعة الكمرات الحاملة للسقف وقد تكرر عليها وحدات النخيل وماء النيل وطيور البط المتجهة لليسار .

أما الزخرفة الحائطية ، فكما زخرفت واجهة المنزل ، امتدت بنفس الأسلوب والترتيب لتزين حوائط المنزل من الداخل وحوائط بهو الأعمدة من الداخل أيضا . ويلاحظ أن الحائط الأيمن اختفت منه وحدة الأحجية النوبية ذات الدلايات بينما ظهرت هذه الوحدة مكررة في الحائط المقابل للأعمدة وتحت خط النخيل المتكرر .

ويتضح أيضا أسلوب التسقيف لهذا البهو عن طريق كمرات من عروق الأخشاب تظهر بعض أجزاء منها . كما يزين أعلى الكمرات الرئيسية ثلاثة أهرامات مدرجة رمحية القمة لصق على كل منها طبق .

ويتضح هنا من أسلوب البناء أن الفنان النوبى قد استطاع أن يستخلص من عمارة المعبد الفرعونى المجاور له ما رأى أن يخدم حياته اليومية بصورة عملية .

●● يبدو في الصور طبيعة الأرض في قرية السوع وهي صخرية ورملية غير صالحة للزراعة ، ومع هذه الطبيعة القاسية تظهر الواجهة الخلفية البعيدة لمنزل تم زخرفته بالأسلوب التقليدى للمنطقة ، أما واجهة المنزل الأمامية فهي التي اختلفت وحدها عن باقى واجهات

القرية في ساطة بوانتها حيث تحلو من الأعمدة على جانبها وتصح هذه البوابة في مستوى سطح الواجهة بكاملها . وفي أن زخرفتها التي رسمت باللون الأبيض أيضا تتكون من خط واحد من الوحدات المتنوعة والمتكررة للنخيل على شريط من الوحدات الهندسية التي تمثل ماء النيل .

ونظرة إلى هذا الشريط الزخرفى الذى يصل بين مدخل المضيفة الملحقة بالمنزل ومدخل المنزل ثم يستكمل زخرفته لباقى الواجهة نجده أنه يتكون من وحدتين يمثلان أشجار النخيل ، لكليهما مختلفان من حيث التصميم . الأولى نخلة فردية رأسية الجذع تميل خطوط سفنها إلى أسفل والثانية نخلة مركبة يتجه سعف أوسطها إلى أعلى الحائبان قائما الزاوية ، وقد عمد الفنان النوبى إلى الفصل بين كل مجموعة تضم وحدتين مختلفتين للنخيل معا . . . بوحدة هندسية مكونة من مستطيل رأسى ينقسم إلى أربعة مثلثات كما قام بتكرار هذه الوحدات للنخيل أيضا فوق شريط من المثلثات التي تمثل ماء النيل يتكون من تكرار المثلثات .

وتوضح هذه الصورة الفارق الكبير بين أسلوبى الفنانين النوبيين في زخرفة الواحيتين وتؤكد الواجهة الأمامية رغبة الفنان الكاملة في التحرر بأسلوب تعبيره من الوحدات التقليدية التي عرفها وأحاطت به في المنطقة ، وهو ما يعبر عن الوحدات التي اختارها ممثلة للنخيل مخالفا بها أسلوب كل أقرانه بالمنطقة في رسم وحدات النخيل فخرجت هذه الواجهة نموذجا فريدا في حرية التعبير وبساطة التفيد وأصبحت هذه الواجهة أقل واجهات المنطقة ازدحاما بالوحدات المرسومة باللون الأبيض .

●● تبدو في الصور زاوية داخل إحدى الغرف من منزل في قرية السوع توضح أسلوب زخرفتها ويظهر في الحائط الأيمن بوضوح امتداد الزخرفة الخارجية التي تغطي واجهة المنزل بكامله بنفس تكرارها الأفقى بنفس ترتيبها الرأسى أيضا إذ تبدأ من أعلى بوحدات متفرقة من أصص الزرع ذات النبات الخماسى والمستقيم الأفرع ثم صف من طائر البط المتجه إلى اليسار ثم خط مياه النيل الذى تعلوه أشجار النخيل المتشابهة وبين جذوعها طائر البط أيضا . ثم يلى ذلك صف من المعلقات النوبية في حجمين ، فردى وثلاثى وهى التي امتازت بتغير وتنوع وحداتها الزخرفية الملونة ، ثم وحدات متكررة لأصص الزرع الثلاثية الأفرع والتي لونت بعض أوراقها

أما الحائط الآخر فهو أقل ارتفاعا لوجود الكمرات الرئيسية حاملة السقف فوقه وهى تتكون من فلقين من جذوع النخيل وأدى وجود النافذة التي تفتح على الحوض السماوى إلى تكرار الوحدات المرسومة باللون الأبيض بنفس الأسلوب السابق مع إلغاء الوحدة الخاصة بأصص الزرع الثلاثية والمنحنية الأفرع .

ينضح أيضا أسلوب التسقيف باستخدام كمرات الأخشاب المربعة القطاع إلى جانب فلق جذوع النخيل ، والسقف مصنوع من السعف المجمع على طريقة صناعة الحصر . وتظهر فتحة التهوية العلوية على الحائط الأيمن والتي أحيطت بإطار على جوانبها الثلاثة .

أما المعلقات التي ثبتت فوق الكمرات الخشبية الثانوية فهي قد جدلت من الصوف وحلى بعضها بالخرز الملون أو بالقواقع البيضاء .

●● يبدو في الصور ركن من أركان غرفة عروس بأحد منازل قرية « السوع » ولا يظهر من زخارف أسفلها غير بعض وحدات هندسية ملونة قليلة تزين أسفال حوائطها .

أهم ما يلفت النظر في هذه الغرفة وجود أعداد كبيرة من المعلقات الطولية المصنوعة من سعف النخيل الملون والمزخرفة بوحدات هندسية مختلفة وكذلك الأطباق الوية المصنوعة من السعف والقش الملونين إلى جانب أعداد كبيرة من « الشعلاج » وهو مجموعة من الأحبال المجدولة من الصوف والمزودة بالشراريف والقواقع والخرز ، وهي تستخدم لحمل الأطباق الصينية والسلاطين وأطباق الشاي بقناجيتها أحيانا .

والصورة عموما توضح الثراء الكبير في هذه النوعيات من الصناعات الشعبية اليدوية التي تشتهر بإنتاجها تاء منطقة العرب ... إلى جانب الاهتمام الكبير برسم الوحدات الزخرفية باللون الأبيض على واجهات منازل المنطقة وحوائطها الداخلية أيضا .

كانت قرية أدندان هي آخر قرية منطقة الفديجة وآخر قرى النوبة المصرية في نفس الوقت وكانت تنتهي عند نهايتها حدود مصر مع السودان .

وظلت حتى آخر أيامها ، أرضا تحمل الخير ... الزراعة والنخيل ، فهي آخر القرى التي نجت من أثر التعلية الثانية للخزان مع قرى « قسطل وبلانة وأبوسمبل » وبقيت جدران منازلها تحمل كثيرا من فنون ماضيها القريب . وامتازت هذه القرية ببراعة في أعمال النحت البارز الذي نفذ بطمي النيل والذي كان يزين العديد من حوائط هذه المنازل حتى يوم التهجير .

●● يبدو في الصور بوابة منزل قديم من منازل قرية أدندان تجمع زخرفة جانبي المدخل وأعلاه بين النحت البارز والزخرفة الجدارية الهندسية البارزة الملونة التي تقترب بنا من الزخرفة الإسلامية ، وإن كانت تحمل رموزا من قصص الملاحم الشعبية « سيف ذي يزن » .

يرتفع المدخل عن مستوى الطريق بأربع درجات متنوعة ، وعلى كل جانب من جانبيه مسطبة وأسفل كل منها درجة لوضع الأقدام لمنع الجالس على المسطبة مزيدا من الراحة .

تتكون زخرفة هذه البوابة من مجموعتين على جانبي المدخل ، ومجموعة أعلاها ثم تاج البوابة مجموعتا جانبي المدخل تتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية من الوحدات الزخرفية الوسطى منها ضيقة في العرض وهي في مجموعها عريضة من أسفل وتقل في العرض كلما اتجهت إلى أعلى مما يوحى بتأثير « البابلون » الفرعوني على

خطوطها ، وقد تساقطت أجزاء كبيرة من مساحات أسفلها بفعل الزمن ، وكان التهجير عاملا من عوامل إهمالها وعدم ترميمها .

وتتكون وحداتها الزخرفية من مساحات بيضاء وأنصاف دوائر أفقية زخرف محيطها بثلاث بارزة وغائرة ودوائر تضم أهلة ونجوم خماسية وأنصاف دوائر رأسية داخلها مثلثات صغيرة وشرائط عرضية من مثلثات بارزة وغائرة وشرائط من الخطوط المتعرجة تمثل مياه النيل .

أما أعلى المدخل فيضم وحدات من شرائط تضم معينات صغيرة وشرائط من مياه النيل ونصف دائرة على شكل القبة محيطها الخارجي على شكل مياه النيل ويتوسطه طبق كبير من الصيني يملوه هلال ونجمة خماسية بارزان ويحيط بهما أسدان بارزان يمسك كل منهما سيف تعبيرا عن شخصية « سيف ذي يزن » بطل الملاحم الشعبية ووحدات مستطيلة تضم أطباقا من الصيني .

أما تاج المدخل فهو شريط طويل من الوحدات الرفيعة المختلفة والمتتابعة من المعينات ومياه النيل ، وفي منتصفه قوس منفرد يتوسطه نصف دائرة في داخلها دائرة مفرغة . وعلى كل جانب من جانبيه مستطيل محسم زخرف بوحدتين مربعيتين تضمان أقواسا رأسية غائرة ، وفوق المستطيلات وقوس منتصف مخروط مدبب . وقد كانت هذه البوابة تضم عشرة أطباق من الصيني وتعتبر من أجمل بوابات منازل النوبة كلها التي بقيت تحمل ملامح الزخرفة التي سادت المنطقة في زمن التعلية الثانية للخزان وتشابه مع زخارف منطقة النوبة السودانية القريبة . وترتبط وحدات زخرفة هذه البوابة مع وحدات الزخارف الجدارية داخل « الديوانى » الذى بنى بعد سنوات طويلة من بناء المنزل وزخرفة البوابة .

●● يبدو في الصور جزء من واجهة منزل من قرية أدندان يرتفع مدخله عن منسوب الطريق بست درجات انسيابية التشكيل وتظهر المصاطب على جانبي المدخل ومن تحتها درجة لكل مصطبة لوضع أقدام الجالس عليها .

يتكون جانبا المدخل من عمودين بسيطين بكامل ارتفاعهما وأهم ما يميزهما الإطار العريض المرسوم باللون البنفسج والذي رسم حول المدخل وفوقه خط آخر يتوسطه نصف دائرة من ذات السمك وذات اللون وعلى نفس مستوى الحوائط والأعمدة ، أما مجموعة أطباق الصيني فقد كانت تبلغ ثمانية عشر طبقا توزع بين خطي أعلى المدخل وباقى الجزء العلوى .

والبوابة كلها في نفس ارتفاع حوائط المنزل والتي يلاحظ في الجهة اليمنى منها الوحدة الملونة أعلى النافذة القائمة والنافذة التي سدت وكان جزء من أجزائها العليا المديبة طبق من أطباق الصيني . ورغم بساطة البوابة إلا أن الأطباق الصينية المستخدمة في زخرفتها تعتبر وحدة زخرفية متنوعة الأحجام .

●● يبدو في الصور نحت بارز من حائط جانبي من ديوانى منزل من قرية أدندان ، يبدو للوهلة الأولى وكأنه كاتدرائية ضخمة ، غير أن الفنان النوبى كان يقصد به أن يعبر عن « مسجد » والنحت هنا نفذ على مستويين بخلاف مستوى الحائط الأصلي .

ويتكون المسجد من رحلتين متباعدتين ... المثمنة وهي مرتفعة بارتفاع يصل إلى متر ونصف وتتكون من مجموعة وحدات زخرفية محفورة مركبة تتألف من خط متعرج يمثل ماء النيل وفوقه وأسفله مثلثات محفورة .

الأول في الثلث الأسفل من المثمنة وتحت طق من أطباق الصيني وفوقه تشكيل بارز نصف دائرى زخرف بوحدتين الخط المتعرج أيضا وتنتهى بمثلث فوقه دائرة بارزة بديلة للهلال الخط الثانى فوق المتصف والثالث فوق الثلث العلوى للمثمنة وبهنا هلالان رأسيان محفوران

●● يبدو في الصور زخارف حائطية بارزة وغائرة من غرفة عروس « ديوانى » بقرية أدندان ، تم تنفيذها في مرحلة تالية لمرحلة إنشاء المنزل ذاته بمناسبة زواج أحد أبناء صاحب المنزل فقد تم بناء حاح حديد للأسرة الجديدة داخل المنزل . ويلاحظ استخدام نفس لوحات المستخدمة في البوابة الخارجية للمنزل لكن يظهر بوضوح اعمارى الكبير في أسلوب التنفيذ في كل منهما في وحدات « سيف ذي يزن » والأهلة والنجوم ومختلف الوحدات الهندسية الأخرى .

وينضج أسلوب النحت بعروق الخشب ويجريد النخل وفتحات النهاية العلوية المستطيلة الشكل والكبيرة الحجم نسيجا ، ويبدو أيضا ذلك العدد الكبير من أطباق الصيني المتنوعة الأحجام والتي تصل إلى ستة عشر طبقا في الحائط الرئيسى للديوان وحده ، كما يلاحظ وجود وحدات جديدة تضم المثلثات الثلاثة .

وعموما فإن المهارة التي تميز بها الفنان النوبى في قرية أدندان تاتت نموذجا لمهارة الفنان الحديث في تناسق التكوين وفي ازدحام تشكيلاته وفي دقة التنفيذ للوحدات الهندسية المتنوعة

●● يبدو في الصور نحت بارز متماثل من أحد حوائط ديوانى منزل من قرية أدندان نحتت على حائط تم طلاؤه أسفل بلون أوكسيد (أوركر) وطلّى من أعلى بلون الطمى .

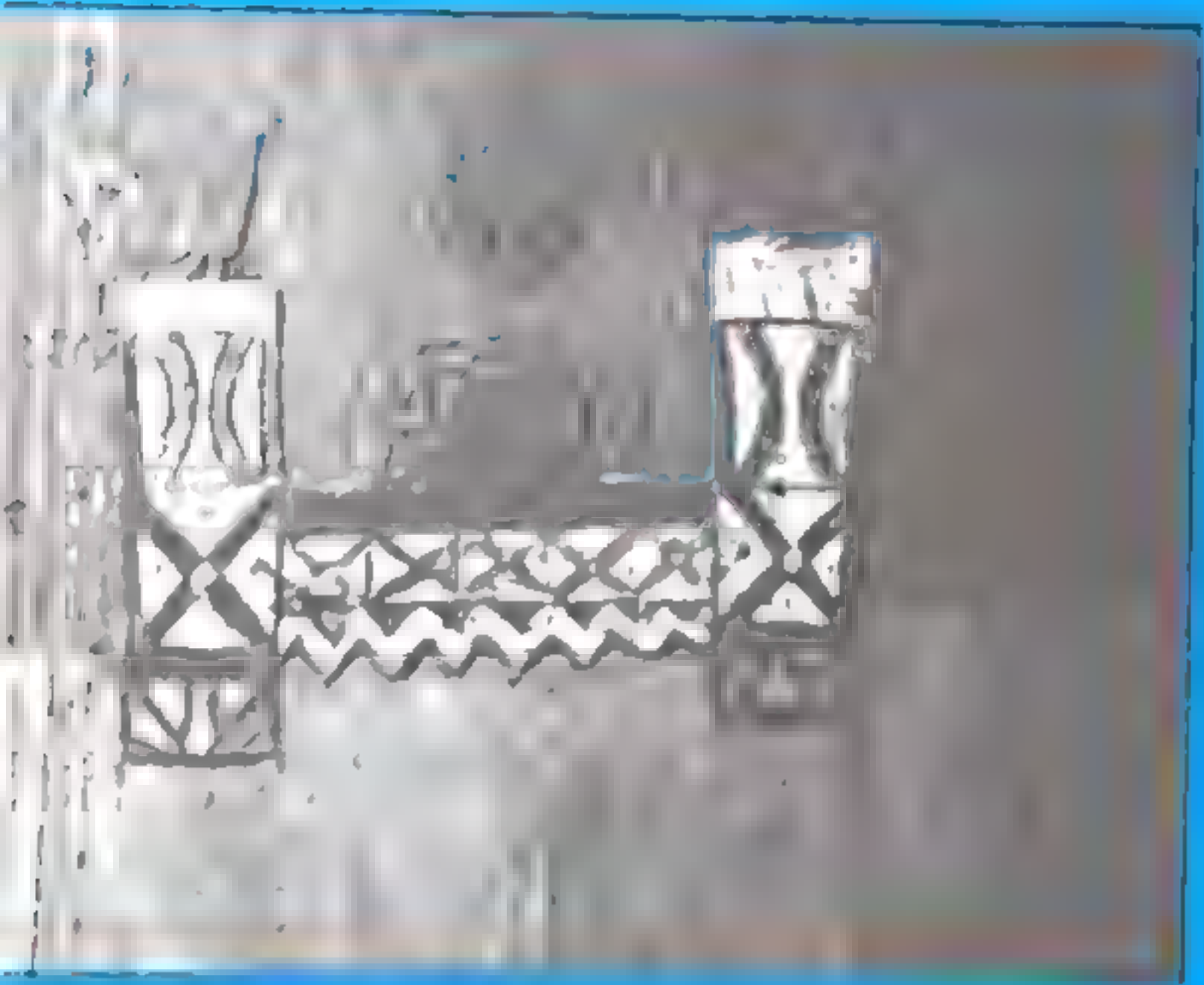
ويتألف هذا النحت البارز من ثلاثة أجزاء جميعها على مستوى واحد ، جانبان طوليان والأوسط مستعرض يبدأ الجزء الأوسط من أسفل بخط متعرج بارز يمثل مياه النيل فوقه خمسة مربعات بارزة أيضا حفر فوقها تقاطعات بلون الطمى ، قسم كل منها المربع إلى أربعة مثلثات بيضاء ثم خط يتوسطه نصف دائرة في ثلثه الأوسط طلى بلون بنى وحوله خط متعرج بارز يمثل مياه النيل ثم خط بارز يحيط به من جهة الخارج ويظهر بينهما مثلثات غائرة . وفوق هذا الجزء الأوسط رمز للشمس عبارة عن دائرة بارزة تتوسطها دائرة صغيرة يحيط بها مجموعة من المثلثات المتجاورة الغائرة .

أما جانب النحت فيتكون كل منهما من مربع كبير قسم بنفس أسلوب التقاطعات المحفورة بلون الطمى أيضا ليضم أربعة مثلثات بيضاء يملوه مستطيل به قوسان محفوران بلون الطمى ثم مساحة بيضاء فوقها نحت بارز لطائر البجع ، وأسفل الجانبين رسم داخل إطار مستطيل لآنية وبعض الخطوط المستقيمة .

وعلى الحائط كتب على يمين النحت البارز بأحرف بارزة « باسم الله » وعن يساره « ما شاء الله » ويظهر هذا العمل الفنى مقدرة الفنان النوبى في أدندان على إبداع تكوينات زخرفية تجريدية استخلصها من وحى البيئة خاصة ما ارتبط منها بالنيل ومائه .



وحدات بارزة وغائرة من منطقة أدندان





يتجه كل منهما إلى الخارج وفوقهما طبق من أطباق الصيني وتنتهي المثانة بمثلث حفر داخله ثلاثة مثلثات متدرجة الحجم وتنتهي بدائرة بارزة بديلة الهلال أعلى المثانة .

أما مجموعة بناء المسجد فهي تتألف مما يشبه المثنتين القصيرتين وتحت نهايتهما من أعلى طبق من الصيني وتجمعان فيما يشبه السقف الهرمي المزخرف في جهة الداخل بوحدة مياه النيل وتنتهي من أعلى بدائرة بارزة وتحتها طبق من أطباق الصيني ، أما القبة فهي تتوسط هاتين المثنتين القصيرتين وزخرفت نصف دائرتها الداخلية بوحدة مياه النيل أيضا .

يتجمع بناء المسجد والمثانة معا عن طريق خط بارز زخرف أسفله بأنصاف دوائر متشابهة غائرة في المستوى الأول للنحت .

ولا يشير هذا النحت البارز إلى شكل المسجد إلا بوجود الهلالين الرئيسين في مثلته وقد تبين بالفعل أن الفنان الذي أبدع هذا النحت البارز كان مقبلا للعمل في إيطاليا لفترة طويلة فتأثر بما شاهد من عمارة الكاتدرائيات هناك فانعكس ذلك على أسلوب تنفيذه لهذا النحت البارز للمسجد الذي نفذه من خامه الطين في أدندان .

●● يبدو في الصور نحت بارز غير متماثل من حائط ديوانى لمنزل من قرية أدندان ، وعدم التماثل هو ما يجعله قد يبعد بعض الشيء عما قصد إليه الفنان فالجانب الأيسر من النحت يمتد بزوايا شبه قائمة ، بينما تكثر الميول والمنحنيات في الجانب الأيمن . اعتمدت زخارفه الأساسية على متنوعات لمياه النيل ، في أعلاه خط متعرج كبير وأعلاه وفي أسفله مثلثات كبيرة أيضا وأسفله خط متعرج قصير ومثلثات كبيرة أيضا ثم خط متعرج ومثلثات صغيرة . حتى فراغ الوسط ليس متماثلا وفي اليسار وحدات من مثلثات متجاورة ووحدات مائلة .

الطبقات المصنوعة من الصيني والملصقان قرب أطرافه السفلى هما الرمزان الوحيدان اللذان يقرباننا من فهم الموضوع . . . إنه نحت بارز يعبر عن «جهاز راديو» وكأنه على حائط غرفة العروس في أدندان ، إنما يكمل أثاث منزلها .

●● يبدو في الصور نحت بارز قديم لمنزل من قرية أدندان . . . تساقطت بفعل الزمن أجزاء كثيرة من تكوينه . كان هذا المنزل في زمن ما قبل التهجير ، مهجورا خاليا من سكانه . وبما كان يعبر عن «جهاز راديو» من ذلك النوع القديم والكبير ذو العلبة الخشبية النصف دائرية من أعلى ، وبه إضافات على جانبيه . لكنه رغم تجريديته الواضحة قد تميز بتكرار الخط المتعرج المعبر عن مياه النيل . . . شريان الحياة الوحيد في النوبة .

واجهة مربعة بالأبيض على حدوان بلون الرمال الطبيعية من منطقة (أدندان)



وحدات زخرفية تمثل نباتات وطيور من منطقة السبوع

●● يبدو في الصور تفصيل لمزلاج خشى كان مشنا فوق باب خشى لمنزل من قرية أدندان ، يتكون من ثلاثة أجزاء - قائم رأسى وعارضة أفقية ومفتاح

زخرفة القائم الرأسى بعدد من الوحدات الدائرية والوترية ونصف الدائرية ، وزخرفت العارضة الأفقية عند مدخل المفتاح بدائرتين داخلها دائرتان أصغر ، وخطوط رأسية وجميعها نفذت بأسلوب التنقيط .

وهذا المزلاج يؤكد أن الفنان النوبى لم يترك محالا يمكنه أن يضع لمساته الفنية فيه إلا وكانت بصماته المميزة قد تركت آثاره فوقها على كل أرضها .

هكذا كانت فنون الزخرفة الحدادية والمعمارية في « النوبة القديمة » وهكذا كان الفنان نبضا يعبر عن كل إحساس عميق بالجمال الذى صنعه من طينة الأرض وطعم النيل مليئا لمطالب الحياة على أرضه مرتبطا بعاداته وتقاليده الموروثة منذ بدء التاريخ ، متأثرا بما حوله من تراث تمثل في كل الآثار التى خلفتها الحضارات المصرية القديمة والمتعاقبة في « النوبة » على مر العصور

إن هذه المجموعة المحدودة من الصور التى انتقلت بنا مع الكلمات ، في جولة عاجلة بين ثلاث من قرى النوبة عبر مناطقها الثلاث . . . إنما هي مجرد تذكرة لاسم « النوبة القديمة » التى كانت . . . وستظل في وجداننا وتاريخنا أبد الدهر أنها كانت موطن فن وتراث متميز .

العادات والتقاليد

- الاحتفالات الشعبية بالمولد ● الموت والشعائر الجنائزية ● المناسبات الدينية
- شعائر وحفلات الزواج ● مرحلة الميلاد ● الأعياد والتقاليد القبطية

الاحتفالات الشعبية بالموالد

بقلم الدكتور/ فاروق احمد مصطفى

وقد عرفت مصر الفرعونية أنواعا من الاحتفالات الدينية التي تشبه الاحتفال « بالموالد » كما عرفها العالم المسيحي حيث ارتبطت بأسماء القديسين ، فكثيرا ما نسمع عن الاحتفال بمولد سانت ونيس في فرنسا ، وسانت يعقوب في اسبانيا ، وسان بول في فالييتا بمالطة ، وسان سافا في يوغسلافيا ، وسان كايتانو في المكسيك وغيرهم .

ويحتفل المصريون بمولد القديسين مثل : مولد مارجرس ، ومارينا ، وسانت تريزا ، وغيرهم ويشارك المسلمون والأقباط في هذه الاحتفالات فتبدو كأنها احتفالات وطنية عامة .

وعلى الرغم من أن مصطلح الموالد يقصد بيوم ميلاد أو وفاة ولي من أولياء الله إلا أن الاحتفال بالمولد في الحقيقة يدوم أياما يحتفل فيها به . فعلى سبيل المثال فإن السيد أحمد البدوي يحتفل به في ثلاث مناسبات يطلق عليها جميعا مصطلح « المولد » ترتبط مناسبة منها بيوم الميلاد ، والمناسبة الثانية بيوم وفاته ، والمناسبة الثالثة يطلق عليها الرجبية نسبة لأحد التابع .

ويستمر الاحتفال « بالمولد » عدة أيام لا تقل عادة عن أسبوع ، وقد تزيد لتصل إلى ثلاثة أسابيع كما في مولد الحسين ، والسيدة زينب بالقاهرة وعادة ما يختتم الاحتفال بالمولد بليلة أخيرة يطلق عليها اسم « الليلة الكبيرة » أو « الليلة الختامية » وهذه الليلة تعتبر الليلة الرئيسية في الاحتفالات وبأنتهائها ينتهى الاحتفال بالمولد وغالبا ما تكون هذه الليلة « ليلة يوم الخميس » في كثير من الموالد .

والغرض الذي يقام « المولد » من أجله هو تكريم صاحبه وأحياء ذكره بصرف النظر عن مراعاة اليوم الذي ولد فيه لأن غالبية أولئك لم يعرف تاريخ مولدهم على وجه الدقة كما لم يعرف شيء عنهم في طفولتهم وصباهم .

يرتبط استخدامنا لمصطلح الاحتفال CERMONY بمصطلح الشعائر RITUAL التي تكون في العادة مصاحبة للاحتفال ، ولكن يجب التمييز بينهما لأن الاحتفال يعد ممارسة نمطية رسمية يشترك فيه أكثر من ممارس ، نظرا لأنه يشتمل على تراث ثقافي .

ودرستنا للاحتفالات في واقع الأمر دراسة لمجموع الممارسات النمطية بما تحتويه هذه الممارسات من شعائر وجوانب اجتماعية وأخرى ثقافية . بينما اهتمامنا بدراسة الشعائر يجعلنا نركز فقط على جوانبها الدينية والسحرية والرمزية .

عند دراسة الاحتفالات الشعبية الخاصة بالموالد نتناول الموضوعات التالية :

• التعريف بالموالد .

• تاريخ الاحتفال بالموالد في مصر .

• أنواع الاحتفالات بالموالد في جانبها : الشعائري ، والممارسات الشعبية الأخرى المتضمنة لهذه الاحتفالات .

• أهمية الاحتفال بالموالد :

توجد في تاريخ الشعوب مناسبات تدعو للاحتفالات الدينية وقد تغيرت هذه المناسبات من وقت إلى آخر كما أنها قد تضحل ، ولكن تظل مظاهر هذه الاحتفالات قائمة وترتبط ارتباطا وثيقا بإقامة وأحياء بعض الشعائر ، ومن المعروف أن الاحتفالات الدينية يندر إقامتها دون أن تكون مصاحبة للممارسات الشعائرية ، لأنهما متداخلتان ويصعب الفصل بينهما .





سوق لاهوت



الحنطور من
وسائل الاتصالات
في مولد السيد النوري

نوع إحدى الطرق المصنوعة في المولد



الحنطور إحدى من عادات المولد





أدوات الركوب والزينة والحبول العربية من مولد السيد البدوي

وفي مصر يحتفل بكثير من الماسات الدينية المختلفة والتي يمكن تصنيفها إلى قسمين - هما

الفئة الأولى

الماسات الدينية العامة كالاحتفال بالأعياد ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، وأول العام الهجري وليلة الإسراء والمعراج ، وليلة الصف من شعبان وغيرها من الاحتفالات الدينية التي لا زالت قائمة في مصر

الفئة الثانية

الاحتفالات الخاصة بموالد الأولياء ويمكن تقسيمها بحسب حجم الجماعات التي تحضر هذه الاحتفالات وهي

(١) الاحتفالات الكبيرة بموالد الأولياء مثل : مولد الحسين ، ومولد السيدة زينب ومولد الأولياء الذين ينتمى إليهم بعض رجال الطرق الصوفية وهي على سبيل المثال مولد أحمد الدوي في ططا ، وإبراهيم الدسوقي في دسوق . وهذه الاحتفالات تعتبر ماسات عامة لا تقتصر على المريدين والاتباع لهذه الطرق . بقدر ما يشترك فيها عدد هائل من المواطنين من المجتمعات الريفية القريبة في أماكن الاحتفال بالإضافة إلى المشاركين في الاحتفال الذين يحضرون من مدن كثيرة

(٢) موالد الأولياء مؤسس الطرق الصوفية ويهتم بحضور احتفالها أتباع هذه الطرق ، وتكون قاصرة عليهم ووسيلة تستخدم لجذب أتباع حشد للطريقة الصوفية مثل مولد الرفاعي بالقاهرة .

(٣) موالد أولياء الدوايا أيضا موالد أولياء الويس حيث تقوم العائلات بالاحتفالات وهذا يعني أنه لا توجد علاقة بين المولد في المجتمعات البدوية والطرق الصوفية كما لا يعني أيضا عدم مساهمة أو اشتراك البدوي في الموالد والاحتفالات العامة الأخرى أيضا اشتراك الويس في موالد الأولياء الآخرين

والتقسيم السابق ليس حاسما ولا مانعا لكل أنواع الاحتفالات بالموالد حيث لا يقسم هذا التقسيم الموالد المحلية الأخرى في كثير من القرى والمجتمعات المحلية ، لأن هذه الاحتفالات عادة ما تكون قاصرة على سكان هذه القرى وهذه المجتمعات المحلية وهي لا تحظى بصفة الشمول والعمومية وكثرة المترددين والمحتفلين التي تحظى بها الاحتفالات بالماسات الدينية العامة والموالد الكبيرة

والموالد تعمل على تدعيم الاعتقاد في الأولياء وتقوية هذا الاعتقاد ، وبالتالي تحافظ على استمراره عبر الأجيال المتعاقبة كما أنها جزء من السق الديني الموحد داخل المجتمع وتعمل على الترابط والتماسك . وهذه الاحتفالات أيضا من الموضوعات التي يهتم بها المعتقد الشعبي والذي يعتبرها جزءا لا يتجزأ من السق الديني ، كما فيها من ممارسات شعائرية دورية تتم على مدار السنة وترتبط بكثير من الأولياء .

وتعمل الاحتفالات على ترابط الجماعات التي تنظمها ، على تماسكها فكريا ما تتعاون هذه الجماعات فيما بينها التكليف الخاصة بالاحتفالات والتي تتمثل في تأجير الحبرات ، وإقامة الحيام وإيجار اسرافات بالإضافة إلى التكليف إلى المسنين والطعام الذي يقدم في هذه الماسات لكل المشترك كما وأن أعضاء هذه الجماعات يتعاونون فيما بينهم لمساعدة من بعد ويعمل الجميع متعاونين مما يريد من تراثهم وتماشك

والاحتفال بالمولد ماسة اجتماعية لتلاقي الأصدقاء وتوسيع العلاقات الاجتماعية كما أنها تحافظ على التراث الأدبي والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فضلا عن أنها ماسات للترفيه والاستمتاع بوقت الفراغ بالإضافة إلى أنها ماسة للبيع والشراء وازدحام الحركة التجارية في المدن مثل ططا ودسوق كما أنها ماسات للاقتصاد الاقتصادي - لفرويس خصوصا بعد بيع المحاصيل الفلاحة كالفول مثلا

لكي يعطى وصفا دقيقا للاحتفال بالموالد وتحديد الحدود الأولى لهذا الاحتفال في مصر نجد أن من الضروري الاعتماد على الدراسات التاريخية التي نستطيع أن نستخلص منها بعض المبادئ الأساسية التالية وهي

أولا : إذا كان يبدو لنوهلة الأولى أن مجتمع الدراسة هو المجتمع المصري وأنا نعالج ظاهرة ثقافية واحدة إلا أن الواقع يشهد أننا ندرس هذه الظاهرة من خلال ثقافات مختلفة لهذا المجتمع مما لا شك فيه أن الثقافة المصرية القديمة تختلف عن الثقافة الإسلامية في عصرها المختلفة داخل المجتمع المصري

ثانيا : وإذا كان هناك تشابه بين الاحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة نجد أن هناك اختلافا في الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فوظيفة الاحتفالات الدينية في مصر كانت تؤدي من أجل هدف ديني وهو تقديس الفرعون أما الوظيفة الخاصة في الاحتفالات الدينية وفي العصر الإسلامي فكانت تقام على أساس أعياد واحتفالات دينية وقد اختلفت هذه الوظيفة في العصر الفاطمي فتمددت الاحتفالات بالموالد ، وكثرت وكانت الوظيفة المستهدفة والمقصودة هي العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التفكير في المذهب الديني الذي يحدث في البلاد واستخدمت من الوسائل والأساليب ما يساعد على تحقيق هذه الوظيفة واستمالة الشعب لحب الفاطميين كما استمر الهدف من إقامة الاحتفال بالموالد لأسباب سياسية في عصر الأيوبيين والمماليك رغم اختلاف الظروف الاجتماعية

ثالثا : إن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الانقصار في إقامة الاحتفال بالموالد فانكمشت بعض المظاهر

الاحتفالية المختلفة في العصر الأيوبي

رابعا : موقع مصر الفريد ساعد على انتشار ديانتها القديمة على سواحل اليونان كما ساعد على محبة العلماء ومشايخ الطرق الصوفية والأولياء من المغرب للإقامة فيها .

خامسا : من الصعب الفصل بين مظاهر الاحتفالات بالموالد سواء أكانت ممارسات شعائرية أم ممارسات دينية فلكلورية

لا يمكن فصل الموالد في مصر القديمة عن الدين ، لأن الدين كان جوهر الحياة اليومية فيها ولقد ساعدت الظروف الأيكولوجية على عمومية بعض الأفكار الدينية وانتشارها في معظم مدن مصر القديمة ، نظرا لسهولة الانتقال بين مصر عبر النيل من الجنوب إلى الشمال ، مما ساعد على نقل الأفكار والعادات الدينية من مكان إلى مكان آخر وقد تتخذ بعض العبادات أسماء غير الأسماء التي تعطى في جنوب الوادي مما أدى إلى تعدد الآلهة واختلاف أسمائها .

وقد ساعد على انتشار هذه العقائد ما وضع عنها من أناشيد وأشعار كما أنها عاشت واستقرت بحانب العقائد المتوارثة دون أن يشعر سكان هذه المدن بأى تناقض بينها . وهذا ما أكدته أدلف أرمان ، حيث أشار إلى أن العقيدة المصرية قامت على أساس تعدد الآلهة ولكنها امتازت بالقدرة على توارثها للأجيال القادمة .

وإن معرفة المصريين القدماء للمادة وتقديمها للآلهة المتعددة استوحيت ضرورة القيام بتأدية الشعائر المفروضة عليهم للتقرب إليها والاحتفال بها . ولم يستخدم المصريون مصطلح « الموالد » وإنما استعملوا لها مصطلحا آخر هو « الأعياد » التي تعددت في مصر القديمة كثيرا ، وخاصة في عهد الدولة الحديثة مهابك بالإضافة إلى الأعياد الدينية لمواكب آمون وأعياد الآلهة المختلفة ، أعياد الحياة ، وأعياد فرعون وخاصة الاحتفال بالعيد الثلاثين لتتويج فرعون ، كذا الأعياد الزراعية كعيد رأس السنة وعيد الحصاد وعيد الفيضان وكانت معظم هذه الأعياد في مائة الأمر ذات طابع ديني . ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مناسبات لإقامة الاحتفالات الكبيرة والمواكب الضخمة .

وقد حفظ لنا التاريخ بعض المعلومات عن هذه الأعياد كالعيد الكبير للآله « مين » وعيد الأم أوزيريس ، وعيد زيارة آمون لمعد الأقصر الذي يعتبر من أهم الأعياد التي كانت تقام في الأقصر وفي عهد الدولة الحديثة وكان يطلق اسم عيد « أبت العظيم » وهو اسم معبد الأقصر الحالي ومعنى كلمة « أبت » تعني الحرم ، لأن هذا المعبد كان محصنا لحريم آمون ، وكان يحتفل به كل سنة احتفالا كبيرا ، كما أنه كان عيدا شعبيا فقد كان يغادر آمون معبد الكرنك لزيارة الآلهة « مون » في معبد الأقصر في اليوم الخامس عشر من الشهر الثاني من فصل البيسان ولا يرجع إلا بعد عشرة أيام ، أما العيد نفسه فكان يمتد من أربعة وعشرين يوما إلى سبعة وعشرين يوما . وتصور لنا النقوش التاريخية تفاصيل هذا العيد وحروح مواكب الفرعون تتقدمه القرايين

التي سوف نذبح احتفالا بالعيد كما يشترك في الاحتفال اله الموسيقية وتحمل أربع سفن على أكتاف رجال الدين إلى أر النيل فتوضع في السفن الكبيرة ومنها السفينة الخاصة (لزونات) ويتم بها بعد ذلك سفن الكهنة ورجال الجيش والوعيين والمنبات والراقصات وينتهي الاحتفال في معبد بتقديم القرايين وذبحها

وينصح أن أهم ملامح الاحتفالات المصرية القديمة ز جانين : الجانب الديني والشعائري . تقديم الآلهة والد وتقديم القرايين ، والقيام ببعض الممارسات الشعائرية كالرقص الديني وغيرها . أما الجانب الآخر من الاحتفالات وهو الجانب الفني أو الفلكلوري فهو يشتمل على الموسيقى واللعاب وغير ذلك من مظاهر الاحتفالات الشعبية . كما انصح : تدخل في الجانبين وأنه من الصعب الفصل بينهما فالرقص على المثال يؤدي بغرض ديني وكذا الموسيقى .

وقد يرجع الظهور الحقيقي للموالد والاحتفال بها في مصر إلى عصر الإخشيد فقد كانت الأعياد تقام في المناسبات الاجتماعية الكبرى التي يشترك في إحيائها الحكام والشعب وتمتد الأسطة ويخرج الناس إلى الشوارع وهم يرتدون ملابسهم الجديدة . ولم يقتصر الأمر على الاحتفال بالأعياد الدينية الخاصة بالمسلمين وإنما شارك المسلمون المسيحيين في كثير من الأعياد ، حتى أصبحت أعيادا قومية ومن هذه الأعياد عيد وفاء النيل ، وفتح الخليج وعيد البيروز وهو ما يشبه عيد الربيع « شم السيم » وقد ذكر المسعودي مدى اهتمام المصريين (مسلمين ومسيحيين) بالاحتفال بعيد الغطاس في عصر الإخشيد وخروجهم إلى نهر النيل ومعهم طعامهم وشرايبهم وآلات الطرب والموسيقا حتى أصبحت ليلة الغطاس من أكبر الليالي التي يحتفل فيها بمصر .

وإذا كانت بداية ظهور الأسطة في العصر الإخشيدى فإن وظيفتها الاجتماعية اختلفت في العصر الفاطمي الذي اتخذها كوسيلة من وسائل نشر الدعوة الفاطمية بين المصريين فتعددت الأسطة وأنواعها وصوف واللوان الأطعمة التي تقدم منسوبة مع المثل الشعبي « اطعم الفم تسحق العين » فقد ظن الفاطميون أنهم باستخدامهم هذه الأسطة يمكنهم تغيير المذهب الديني السني للمصريين . ونشر المذهب الفاطمي الشيعي ، ومن الممكن أن نقول إن وظيفة الأسطة وظيفية سياسية . كما وأن الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين إليها بل إن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر ربما لأول مرة في تاريخ مصر بشكل مباشر ، فمن أهم الاحتفالات التي أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجري ، ويوم عاشوراء (وهو يوم مقتل الحسين) ومولد النبي صلى الله عليه وسلم ، ومولد علي بن أبي طالب ومولد الحسن ومولد الحسين رضي الله عنهم ومولد فاطمة رضي الله عنها ومولد الخليفة ، وليلة أول

من شهر صفر وأول ليلة في شهر شعبان وليلة الصفر وأول من شهر الحليج ويوم البيروز ويوم الغطاس ويوم الجبلاد وعيد (وهو يوم دخول الفاطميين مصر) وحجس العهد

وقد شهد العصر الفاطمي بالمبالغة في إحياء الأعياد والمواسم مع هذه الظاهرة لا يرجع إلى التراث الذي تمتعت به الدولة الفاطمية منحت وإنما يرجع أيضا إلى استخدام هذه الاحتفالات كمجالا لشرعوية مدعية ومحاولة الدعاية لها وللهؤلاء الحكام الحد ، فاتخذت هذه مدعية من الأعياد والمواكب والأسطة وسائل للدعاية والصور في قلوب الناس وكسب ولائهم ومحبتهم ، لتأييد النظام الجديد ونشر المذهب الفاطمي واتخذت من الأعياد مناسبات اجتماعية لحسين هذا الهدف .

ولم يقتصر الفاطميون على الاحتفال بالأعياد والموالد التي كانت موجودة من قبل بل أدخلوا أعيادا جديدة وهي مولد علي كرم الله وجهه ، ومولد الحسن ومولد الحسين وليالي الوقوف - الأربع (وهي أول رجب وصفر وأول شعبان وصفر) وترجع هذه التسمية إلى أن جميع الساحد كانت تضاء في هذه الليالي ويخرج الناس إلى الجامع الأهر وهم يحملون المشاعل فتظهر القاهرة وكأنها قد أصبحت نهارا ، على حد وصف المقرئ لها

ومن الأعياد الأخرى التي أدخلها الفاطميون أيضا عيد « عديرقم » وهو المكان الذي يقول الشيعة إن النبي صلى الله عليه وآله وسلم عاش ابن طالب عهده فيه وجعله على حليته ، أو كما يقول الشيعة « عاش ابن ميمونة هارون من موسى » أما يوم عاشوراء وهو العاشر من المحرم فقد احتفلت به الحكومة الفاطمية احتفالا كبيرا وكانت تعطل فيه الأسواق ويخرج الناس فيه إلى الشوارع ويكون حزنا على الحسين بن علي وهو يوم استشاده . كما كان يقدم في هذا اليوم سباط أطلق عليه « سباط الحزن » فكان لا يقدم فيه إلا خبز الشعير والمعدس والمملحات والحنين وغيرها كدليل على الحزن .

اعتاد الحلفاء الفاطميون على أن يركبوا في مواكب فحمة يشقون شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب كانت تسمى بالمواكب « العظام » وتقام أول العام وأول رمضان والجمع الثلاث الأخيرة من شهر رمضان وصلاة عيدى الفطر والأصْحى وحج الحليج ، أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندي المواكب « المحصورة » وكانت تحدث أربع مرات في السنة . ويشترك في هذه المواكب آلاف الفرسان وصفوف الجمال وعليها الهواذج الممركة ويمشي إلى جانب الخليفة أحد كبار الدولة يحمل مظلة .

أما بالنسبة لمواكب « الموالد » فكان يتقدم المواكب نائب عن الخليفة وكان يظهر مستظلا جوادا ، ويحيط به ثلاثون من مثلى الخليفة وكثير من الحجاب والقراء ومؤذني المساجد المختلفة يحملون الله ويدعون للخليفة ، وكان المحتفلون يركبون الحياذ أيضا وبأيديهم

الشموع المضاءة كما كانت الحموع الصغيرة تناع الموكب الذي يبدأ من رواق قاضي القضاة ويمر في شوارع القاهرة حتى يصل إلى باب الرمرد وهناك يكون الحية حائل في مطرته فيشتد الرحام والكل يتوقف فرصة مشاهدة وجه الخليفة ، وكان الخطباء في المساجد يشارون في حطهم وإذا ما انتهوا بها فتحت نوافذ المطرطة فيظهر وجه الخليفة ويخرج أحد رجاله ويلوح لهم بيديه علامة على الانصراف ويقول :

« أمير المؤمنين يرد عليكم السلام » فيستألف الموكب سيره وكانت تقدم الأسطة وتوزع الحلوى وتعطى الهبات

وقد كثر الاهتمام بالغناء والموسيقى في الاحتفال بالموالد في العصر الفاطمي وأقبل كثير من رجال الدولة وأعيانها في محالهم الخاصة ومأدهم على سماع المغنين والمعيات وكان معظم المعيات من الحواري ، كما أن محال الطرب واللهو كانت تقام على شواطئ الحليج بالقاهرة ولما زاد الانحلال الاجتماعي من حواء هذه المحال أمر الخليفة الحاكم بأمر الله بإلغائها

وإذا كانت الحياة اليومية في أيام الدولة الفاطمية قد وصفت بالحياة الاجتماعية المترفة فإن الدولة الأموية قد غلبت عليها عقيدة الجهاد فحدد المقرئى عندما يشير إلى بعض الاحتفالات في العصر الأيوبي لا يتعرض للوان الإباحة والمكرات التي انتقدتها عند كلامه عن الاحتفالات في العصر الفاطمي والعصر المملوكي ، وذلك لأن الأيوبيين قد انتصدوا في الاحتفالات وألفوا أعياد الشيعة ، أو عبروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعي إلى السني ، فعلى سبل المثال تحول يوم عاشوراء من يوم الأحران إلى يوم السرور والفرح الذي توزع فيه الحلوى وتطهى فيه الحبوب

وهكذا شهدت مصر في العصر الأيوبي اهتماما بالاحتفالات ولكن مع مراعاة الاقتصاد فتسمع أيضا عن الأسطة والمواكب وغيرها من مظاهر الاحتفالات كما وأن العصر الأيوبي أيضا استخدم نفس الوسائل التي كانت موجودة في الدولة الفاطمية ولكن شيء من الاقتصاد ، فقد بدأت سلسلة المعارك الحربية مع الصليبية والحروب تحتاج دائما إلى المال الذي ينفق في شراء المعدات والإنفاق على الجيش على حساب الحواب الاجتماعية الأخرى للحياة . ومن هنا كانت الاحتفالات بالموالد في هذا العصر قليلة سبيا

وهناك مدا آخر وهو ارتباط الاحتفالات بالحالة الاقتصادية والرواح الاقتصادي الأمر الذي أدى إلى الاهتمام بالاحتفالات بالموالد في العصر المملوكي على نحو أكبر . وقد لا يكون العامل الاقتصادي هو السبب الوحيد ، فهناك العامل السياسي أيضا وهو أن المماليك كانوا من الأحناب بالإضافة إلى ظروف انهيار الدولة الإسلامية في المغرب معادت الحياة الصالحة مرة ثانية في أيام المماليك وكثرت الأعياد الدينية والقومية وتولع في إقامة تلك الأعياد والاحتفالات . ففي الأعياد ذات الصفة الدينية كان الناس يتبادلون التهئة ويقومون الموالد والولائم

ويتصدقون على المقراء ويألفون في إظهار السرور

وأصبحت هذه الاحتفالات تشمل على المواكب مثل الاحتفال بنوراني المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء الليل وتولية سلطان جديد ، فكانت تفرش الشوارع بقطع الحرير وتقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال

ومما يؤكد موقع مصر لمنتدى حضرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة « المولد » وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر من الفرق الساج الهجرى كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلى وأبي العباس المرسي وأبي القاسم الفارسي والسيد أحمد البدوي وقد وجدوا في مصر الحو الملائم ، لشرب تعاليمهم ومذاهبهم وأفكارهم وقد انضموا إلى فرق لكل فرقة شيوخها وشعارها وقد ارداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المعاليك فأقاموا الحفلات وورصدوا الأوقاف عليهم

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان برفوق أنام مدرسة أشاها في بين القصرين وقرر لها مرتبات وميراث وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم في أفكارهم ولقصاه حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الأحرار الذين يدخلون الحنة قل الأعيان وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ ، لتحقيق الحاجات والعيال وآمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الأولياء الصالحين حتى سوا إليهم كثيرا من الأعمال الحارقة للعادة وأسوها بالكرامات . وقد استع ذلك الاعتقاد الكبير في الأولياء الصابة الماتقة بإقامة مولدهم السنوية في الحجة أو البلد التي فيها قرأ الولي وقد قام قابضى برعاية بعض هذه الموالد وأمر بإقامتها ودعوة الحليفة والقصاء والأعيان إليها

إمامة الناس مبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموالد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالأعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموالد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين .

وقل أنه نحت هذا الجزء من البحث - يحذر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار المولد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام العراة فقد جبلوا على الاعتقاد في القوى الإيحارية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة حجرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجرى

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي تمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإيحارية - هذه الشخصية استطاعت أن تحد في

حجها للنس محمد ^{٢٢٢} ، وآل البيت متصلا لها ، وبالرغم من اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعي إلا أننا لم نجد أي ش من الشعوب الإسلامية يكن الحب للنس وأن يته بالدعوة إلى الشعب المصري .

ويتضمن الاحتفال بالمولد جانباً هاماً هو الجانب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة EPETITIVE ACTIONS شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . وهو لا يعنى أن كل المرتبطة بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات أفعالا دينية فصلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني IAR وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشمل دند بحاسن الشعائري والديوي . ولا يمكن فصل السلوك الشعائري الاعتقادات الدينية التي يؤمن بها الأفراد ، والتي تلزم لقيام بالم والعروض والالتزامات الدينية من صلاة وصوم وزكاة وحج . كما الحال عند المسلمين وما يتخلله القيام بهذه الممارسات من قواعد مراعاتها مثل النظهر والوصو وهذا يعنى أن الشعائر مهما كانت أو معتقدة جماعية أم فردية تعد ترحمة وأداء للاعتقاد ويجب عدم دراسة التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تسعدنا في معرف الأساس الديني لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك هرسكوفيتز HERSKOVITS عندما ساه على ضرورة الأحذ بكل التفاصيل الخاص بالشعائر

والشعائر المتعلقة بالمولد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية الأولياء ، والقديسين والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا راسخا في هؤلاء الأولياء والذين يرتضون بهم برباط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم آباءهم وأحاديدهم من الناحية الروحية محسب وإنما عدد كثير من الأفراد الذين يرجعون أساس نجاحهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإحسان الأفعال ، وزواج بناتهم يرجع إلى تأديتهم هذه الشعائر والتي تأثير هؤلاء الأولياء عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أهم السبل للتقرب إلى الله ، فهم الذين يشعرون لهم عده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد فيهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعيرونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم

أول ما يشار إلى ذهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مطهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالعقيدة الدينية التي يدين بها الفرد بما يظن عليه من القيام بالمعادات والفروض الدينية ، ولكي تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل النظهر والوضو وإذا كان النظهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء تدنس وانما قصد به النظهر من أدران الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

منه من أن لاتباع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدوا من حجة حسنة وأن عملية النظهر نفسها ما هي إلا استعداد وتهيز لدخول من حرجه ليكتسوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تقرهم من الطقة منسدة بالأولياء المحتفى بهم

شعائر التي تقدم للأولياء بمناسبة مولدهم فضلا عن قيامها من الناس لاعتقاد في أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، وليس سم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط ووجبت أولها عدد كثير من اتباع الوصو فهناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان موصنا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المغلاة عند بعض إلى اتية ضرورة أن يكون الإنسان معتزلا ، حتى يكون صغرا من كل دنس ويمكن أن يعبر ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي

- زيارة الضريح
- الذكر
- الموكب

ولا يجوز حضور المولد دون زيارة الضريح التي لها آداب خاصة منها البهز والاستعداد العادي والروحي كالوضو والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وبصيرته تحترق الحجب ، ويمكن أن يؤمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولي على تحيته بحسب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات لخدمة . ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بنظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإدلال والإنكار فالولي ينظر إليهم ويراهم وأن روحه الطاهرة تحول زواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مناسبة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة ضريح الولي طوال أيام المولد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا وبعد أوقات الصلاة التي يؤديها المرء في المسجد ، كما يجب ألا ينسى المرء قبل أن يفص المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل ، الإذن ، له بالمغادرة وإلقاء نظرة أحيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة الفاتحة ثم تلاوة آية . . . إن الله وملائكته يصلون على النبي . ثم الصلاة على النبي بصيغة ، اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم . ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي ، الصلاة والسلام عليك يا رسول الله . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قوله الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية ، فتلاوة ألف صلاة ، وألف سلام ،

عليك بأول خلق الله وحاتم رسل الله فبعثها وضع اليدين على الراس وزيارة الضريح لا تكون قاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما تضم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لزيارة النساء في المولد وإنما الزيارة مفتوحة وبدون حدود

ويتم في موالد القديسين الأفاضل زيارة بعض المرات الخاصة بالقديسين والتوجه إلى بعض الأماكن في الكيسة أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموحدة داخل الكيسة نفسها أو إلى مكان المذبح مقدس كما أنهم يشترون بعض المادح والأيقونات والتمثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة السبب المطلق بأهمية الأولياء والقديسين وقدرتهم الحقة على القيام بأعمال معجزة

وبعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في الموالد ويتضمن الذكر ذكر أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحتوي أيضا على ذكر رسل الله وأبيائه

وللذكر عدة أنواع من ما هو شأن على الله مثل ، سبحانه الله والحمد لله والله أكبر ، ومنه ما هو دعاء ، ربنا لا تؤاخذنا إن نسبنا أو أخطأنا ، ومنه ما هو مساجاة ، الله سبحانه ، والصلاة على النبي ، ^{٢٢٣} إن الله وملائكته يصلون على النبي وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقربا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أحرار من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتسها الشيوخ والكبار

وقد تستخدم الموسيقى في الذكر لحذب أعداد كبيرة للحضور وللمشاركة في الذكر ثم الانتهاء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر حو المولد ، لمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهرات والتشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية والعارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الاتساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائرتهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السراقات الخاصة أو الخيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المنشدين لإحياء ليالي المولد والإنشاد الديني ولتحسيس أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وترى أنهم غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها .

ويتصدقون على الفقراء ويسألون في إظهار السرور

وأصبحت هذه الاحتفالات تشمل على الموائد مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك في الاحتفال بوفاء البيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تعرض الشوارع بقطع الحرير وتقام أفواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال

ومما يؤكد موقع مصر الممتاز حجرة العلماء إليها وقدم من شجع على إقامة الموائد وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر في القرن السابع الهجري كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبي الحسن الشاذلي وأبي العباس المرسي وأبي القاسم القاري والسيد أحمد الدوي وقد وجدوا في مصر الجو الملائم لشرعياتهم ومذاهبهم وأفكارهم . وقد انضموا إلى فرق لكل فرقة شيوخها وشعارها وقد ازداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المماليك فأقاموا الاحتفالات ورصدوا الأوقاف عليهم

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان بركات أقام مدرسة أنشأها في بين القصرين وقرر لها مرتبات وميراث وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وفقدوهم لشاركتهم في أفكارهم ولقصاء حوائجهم حتى وصلوا بأنهم ملوك الأحرار الذين يدخلون الجنة قبل الأعيان وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ لتحقيق المآرب والعيال وأمن الناس في ذلك العصر في الاعتقاد في هؤلاء الأولياء الصالحين حتى سوا إليهم كثيرا من الأعمال الخارقة للعادة وأسماها بالكرامات . وقد استعج ذلك الاعتقاد الكبير في الأولياء العارفة العائقة بأقربة موالدهم السنوية في الجهة أو البلد التي فيها قبر الولي وقد قام قانباى رعاية بعض هذه الموائد وأمر بإقامتها ودعوة الحلقة والقضاء والأعيان إليها

أما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموائد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التي كانوا يفتخرون بالأعداد الكبيرة التي حضرت إلى الموائد فكانوا يقولون : جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوي من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين .

وقل أن محض هذا الحرص من البحث - يحذر الإشارة إلى أهم العوامل التي أدت إلى انتشار الموائد في مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد حلوا على الاعتقاد في القوى الإلهية وتقديسها والعامل الثاني : الذي لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفرق الشرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة محرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربي في القرن السابع الهجري

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التي نمت في ظل الإيمان والاعتقاد في القوى الإلهية . هذه الشخصية استطاعت أن تحد في

حياها للنبي محمد ﷺ ، وآل البيت متفان لها ، وبالرغم من اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعي إلا أنها لم تحد أي شئ من الشعوب الإسلامية بكن الحب للنبي وآل بيته بالدرجة التي الشعب المصري

ويصعب الاحتفال بالموالد حاشا مهما هو الجانب الشعائري المعروف أن الشعائر أفعال متكررة REPETITIVE ACTIONS شكل العادات التي ترتبط بالنسق الديني . وهو لا يمتد إلى كل العادات المرتبطة بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات تعد أفعالا دينية فضلا عن اشتراكهم أيضا في النشاط الديني ECULAR وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهي تشمل دائما على الجانب الشعائري والديني ولا يمكن فصل السلوك الشعائري عن الاعتقادات الدينية التي يؤمن بها الأفراد ، والتي تلزم لقيام بالعادات والفروض والإلتزامات الدينية من صلاة وصوم وركعة وحج . كما هو الحال عند المسلمين وما يتخلله القيام بهذه الممارسات من قواعد يجب مراعاتها مثل التطهر والوضوء وهذا يعني أن الشعائر مهما كانت سطحية أو معتقة جماعية أم فردية تعد ترجمة وأداء للاعتقاد ويجب عدم دراسها التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتي تساعدها في معرفة الأساس الديني لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك هرسكوفيتس HERSKOVITS عندما جاء على ضرورة الأخذ بكل التفاصيل الخاصة بالشعائر

والشعائر المتعلقة بالموالد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية الأولياء ، والقديسين والأدوار التي يقومون بها وتأثيرهم في الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التي تعتقد اعتقادا واسعا في هؤلاء الأولياء والذين يرتبطون بهم برابط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم أباءهم وأجدادهم من الناحية الروحية محسب وإنما عدد كثير من الأفراد الذين يرجعون أسباب نجاحهم في أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإنجاب الأفعال ، وزواج بناتهم يرجع إلى مادينهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الأولياء عليهم هذا بالإضافة إلى الاعتقاد في أهم السبل للتغلب على الله ، فهم الذين يشعرون لهم عده ويسألونه تحقيق دعائهم في الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد بهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعيرونهم إذا ما استعانوا بهم في قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم

أول ما يشار إلى الدهن أن السلوك الشعائري يتضمن كل مطهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالعقيدة الدينية التي يدبر بها الفرد بما يتطو على من القيام بالعادات والفروض الدينية ، ولكن تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل التطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم في الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تنقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء فنية وإنما قصد به التطهر من أدران الشر ، لكي يحل الخير في الإنسان

وبعد يمس أن الأتباع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائري قد بدوا مرحلة جديدة وأن عملية التطهر نفسها ما هي إلا استعداد وتهيب لدخول هذه المرحلة ليكتسبوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تفريقهم من الطفرة مستعدة للأولياء المحتفى بهم

والشعائر التي تقدم للأولياء مناسبة موالدهم فضلا عن قيامها على أساس الاعتقاد في أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، ويتم مباشرة والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط وواجبات أولها عدد كثير من الأتباع الوضوء هناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان متوقفا عند الوقوف أمام الولي . وقد تصل المعالاة عند البعض إلى التنبه بضرورة أن يكون الإنسان معتمدا ، حتى يكون صهرا من كل دنس ويمكن أن تميز ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هي

- ريادة الصريح
- الذكر
- الموكب

ولا يجوز حضور المولد دون ريادة الصريح التي لها أداب خاصة بها النهي والاستعداد العادي والروحي كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بمدرة الولي فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وصبرته تحترق الحجب ، ويمكن أن يؤمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولي على تحيته بحسب وإنما الاستعانة به في إمكانية حضور المولد في المرات القادمة . ومن الشعائر التي تؤدي داخل المقصورة وأمام قبر الولي ، الظهور أولا بمظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإذلال والإنكار فالولي يطر إليهم ويأمرهم وأن روحه الطاهرة تحول رواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الصريح مناسبة للدعاء ، لأنه يعتقد بأن الدعاء في هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولي بدفنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة صريح الولي طوال أيام المولد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الصريح يوميا وقد تعدد الزيارات في اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا ويعدد أوقات الصلاة التي يؤديها المرء في المسجد ، كما يجب ألا ينسى المرء قبل أن يغض المولد من زيارة الولي للمرة الأخيرة وذلك من أجل الإذن له بالمعادرة وإلقاء نظرة أخيرة على مقصورة الولي وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور في المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهي عبارة عن قراءة العائنة ثم تلاوة آية . . . إن الله وملائكته يصلون على النبي . . . ثم الصلاة على النبي صيغة اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم ، ثم الصلاة بصيغة أخرى وهي الصلاة والسلام عليك يا رسول الله . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قول الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله ، ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « فتلاوة ألف صلاة » و« ألف سلام »

عليك بأول خلق الله وخاتم رسل الله فيعقبها وضع اليدين على الرأس وريادة الصريح لا تكون فاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما تضم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لريادة النساء في الموالد وإنما الريادة مفتوحة وبدون حدود

ويتم في موالد القديسين الأقطار زيارة بعض المراتب الخاصة بالقديسين والنوحة إلى بعض الأماكن في الكنيسة أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموجودة داخل الكنيسة نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشترون بعض الساجد والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة التسليم المطلق بأهمية الأولياء والقديسين وقدراتهم الحسية على القيام بأعمال معجزة

وبعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التي تؤدي في الموالد ويتضمن الذكر ذكر أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شئ من ذلك كما أنه يحتوي أيضا على ذكر رسل الله وأبيائه

وللذكر عدة أنواع من ما هو شاء على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربا لا تؤاخذنا إن سبنا أو أخطأنا » ومنه ما هو ماحاة « الله سبحانه » والصلاة على النبي ﷺ « إن الله وملائكته يصلون على النبي . . . » وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقريبا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أحرار من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتسبها الشيوخ والكار

وقد تستخدم الموبقات في الذكر لحشد أعداد كبيرة للحضور والمشاركة في الذكر ثم الانتهاء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التي تحضر حو الموالد ، لتمارس هذه الشعائر فهم يختلفون في الطريقة التي تؤدي الذكر ، وفي درجة الهرات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا في أن الذكر يؤدي جماعيا ولهذه الجماعة شيوخها الذي يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التي قد تكون في شكل إيماءات أو نصيغ أو ذكر بعض الأدعية والعارات وهو يشجع جماعته على الاستمرار في تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتي والحركي بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الانساق والشكل العام للجماعة

وتمارس كثير من الجماعات شعائرتهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السراقات الخاصة أو الخيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المشدين لإحياء ليالي المولد والإنشاد الديني ولتحسيس أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة في الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وتزى أبهن غير مكلفات في القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها

ومن الشعائر التي تمارس في الموالد سواء مولد النبي ﷺ أو موالد الأولياء الكيرة كمولد السيد الدوي ومولد إبراهيم الدسوقي ، والحسين والسيدة زينب بعد المواق وهي في حقيقتها تجمعات دينية تمارسها الطرق الصوفية والمقصود منها لفت الأنظار إلى بعض الشعائر التي تؤذيها الجماعات الصوفية تربد بها الإشارة إلى قوة الدين وتماصك المسلمين في الحفاظ على شعائره . ويتشكل الموكب من جماعات تطوف بعض الجهات أو الأحياء شاكرة الله على ما أعطاه من هداية وطاعة ويقال إن هذه المواكب امتداد للسهة النبوية وأحياء لها عندما دخل الرسول مكة فاتحا . وقد تكاثر أهلها فدخلت الجماعات وهي تكرر وتذكر اسم الله

وقد تشارك الحكومة في تنظيم هذه المواكب بحاصة في مولد النبي ﷺ ، فيتقدم الموكب بعض رجال الشرطة الذين يركبون خيولهم وبعضهم الآخر يكون مترحلا كما يحضر الموكب عدد من ممثلي السلطة المحلية ويشارك أيضا رجال من التنظيم الصوفي . أما موالد الأولياء فيترك تنظيمها لحليفة الولي ولرجال الطرق الصوفية في المناطق التي يقام فيها الاحتفال ويتم تنظيم الجماعات المشتركة بحسب ترتيب مكانتها الاجتماعية وقوة تأثيرها وعدد أتباعها . ويحدد لها الطرق والشوارع الرئيسية التي تسير فيها وغالبا ما يبدأ الموكب من أحد الميادين الرئيسية ليتهاي عند مقصورة الولي حيث تتلى صيغة الاستقبال التي سبق الإشارة إليها . وتشهد الجماعات المشتركة في الموكب أماشيد دينية حاصة كلها تتعلق بمدح الرسول ﷺ ، والإشارة بالولي الذي يحتفى به .

وفي رأينا أن المواق من المشاهد الدرامية التي تستخدم حوادث قليلة واقعية تمثل في بعض الفرق الرمزية من قوات الشرطة التي تسير في المشهد والتي قد تستخدم الموسيقى في العزف والتعبير عن السرور بالإضافة إلى بعض القوات الحاصة بحفظ النظام وترتيب وقوف المشاهدين وتنظيمهم لهذا المشهد ، ويشتمل على خليفة الولي الذي يركب حصانا ويرتدي زى رجال الدين ، ليكسب احترام المشاهدين ، ويحتوي المشهد أيضا على عدد من الجماعات لكل جماعة منشدها كما قد تستخدم بعض الآلات الموسيقية للمحافظة على الإيقاع

ولا تقتصر المواق على الأولياء المسلمين بل هناك مواكب حاصة بالقديسين وتحاول الجماعات المسيحية في موالد القديسين القيام ببعض المشاهد الحاصة التي تختلف عن مواكب المسلمين وهناك جماعات تنشده بعض التراتيل الدينية تسير في الشوارع المحيطة بكبة القديس إلى أن تصل إلى مدخل الكبة ثم تتجه إلى صورة القديس وهي مستمرة في ترتيبها وقد تصمم مواكب حاصة بالأطفال الذين سيتم تعميدهم وهم يرتدون الملابس البيضاء ذات الصلبان المشغولة بالإضافة إلى استخدام بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات النحاسية .

وقد استطاع الإنسان أن يفل مأثوراته وما أبدع إلى الأحياء وقد استخدم النقل الشفاهي ORAL TRANSMISSION الوسائل المستخدمة في تعليم التراث ونقله إلى الأحياء المنع . ولذا أصبحت ثقافته هي خيرة أحياء سابقة مضافة إليها خبرة جبا ليقدم من حديد حرة جديدة كحبل حديد وهذا يدل على أن ما الإنسان من إبداعات فيه نمو ونظرة سمو الإنسان وتقدمه وهذا لا عدم استمرار التراث وتغيره . بتغير الإنسان فالتراث يستمر ماد هالك جماعات تحافظ عليه وتعمل على استمراره والمحافظة عليه لا يتحررا من ثقافتها .

كما يتصل بها اتصال الحره بالكل ويعرض المواد الفلكلورية . الأغاني الشعبية الدينية والحكايات الشعبية التي تحكى عن الأوامر ومعتقداتهم وعلاقتهم بالأحياء . وتحدد المواد الفلكلورية المصاح للاحتفال بما يلي :

- الأغنية الشعبية
- الموسيقى الشعبية
- الأمثال الشعبية
- الحكايات الشعبية
- الألعاب الشعبية

والأغنية الشعبية :

مقطوعات شعرية تحفظ عن طريق الرواية الشفاهية وتغنى مصاحبة الموسيقى وهي تعتمد على الموسيقى السمعية وليس لها نوتة موسيقية مكتوبة وتتميز الأغنية الشعبية بالصفة الجماعية بمعنى أن أى شخص يستطيع أن يشارك في أداء الأغنية ، وهذا لا يعنى عدم وجود غناء شعبي فردى وكذا عدم وجود غناء جماعي في المستويات الغنائية الأرقى وإنما قصدت منه أن جمال الصوت وحلاوته ليس له أثره البارز في الأغاني الشعبية وإن كان هذا لا يمنع من وجود كثير من المطربين الشعبيين الذين يتمتعون بهذه الصفة .

وبالرغم من أن كثيرا من الفلكلوريين يرون أن الأغنية الشعبية محمولة المؤلف إلا أن هذا لا يمنع في الأغاني والأناشيد الدينية من وجود مؤلف حتى وإن ظل غير معروف .

ومما يحذر ملاحظته أن معظم الأغاني الشعبية لا تلتزم بالوزن أو القافية وإنما تعتمد على قدرة المطرب الشعبي في الأداء أولا . كما أن المعنى لا يلتزم بالتسلسل في السياق بل قد يخرج عن السياق فيدخل فيه مقاطع من بعض الأغاني المتداولة على أنه يعود مرة أخرى إلى تكلمة الأغنية . وقد يلجأ المطرب إلى هذه الوسيلة منعا لحدوث ملل عند المستمعين .

وقد تتناول الأغنية الشعبية في الموالد بعض الحكم والمواعظ

والأموال المأثورة وحاصة المؤلفة لبعض فيم المجتمع المصري كالصبر ، والإيمان بالقضاء والقدر ، والمحافظة على أسرار الآخرين وعدم كشف عيوبهم . ولا ينسى المطرب الشعبي أن يطعم الأغنية سؤال ، معتمدا على فرقة موسيقية ، وعليه أيضا أن يترك لأعضائها فرصة النقاط الأنفاس ، هذا بالإضافة إلى ما يحدثه الموالد من أثر في المستمعين يبلغ حد الشوة ويصل بهم إلى حالة الحذب والاندماع التام مع كلمات الأغنية .

على أن مهمة الترويح والترفيه في الموالد يختص بها فرق شعبية حاصة يقام لها السراق ويدفع لها رسم للدخول وهذه الفرق تستفيد من مساسات المولد وتتخذ من الأولياء مقدمات لازمة لأغانيها الشعبية كما تستخدم بعض العبارات والكلمات العربية والدارجة

ويرى الدكتور أحمد أوزيد أن التعبير الجمالي هو الحاصبة الأساسية من خصائص - الإنسان وفي ذلك يقول : إن الإنسان يميل بطبعه إلى التعبير عن إحساسه بالجمال ، وهذا معناه أن التعبير الجمالي هو حاصة أساسية من خصائص الإنسان وإن كانت أساليه وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر لأن الثقافة السائدة في المجتمع هي التي تحدد تلك الأساليب في آخر الأمر

ويرى « فراتز نواسل » أن التعبير بالموسيقا يرتبط ارتباطا وثيقا بالتعبير بالكلمات والتعبير بالرقص . فكثيرا ما كان التعبير في المجتمعات البدائية مزيجا من الموسيقى والحركات والتعابير اللغوية وكل هذا يكون في مجموعة الأغنية الشعبية

فالموسيقا الشعبية تعد من أهم لوازم الاحتفالات وكذلك الرقص والأداء الدرامي وكل هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض بحيث لا يمكن فصل عصر عن الآخر

وكما يرتحل المطرب الشعبي الأغنية فإن الموسيقى الشعبية يلحها إلى الارتحال فكثيرا ما كان مؤلف الموسيقى الشعبية هو نفسه الذي يقوم بأدائها ، وحتى إذا كان للقطعة الموسيقية الشعبية مؤلف آخر فإن الموسيقى التي يقوم بأدائها ويعبر بها ويعدل بما يناسب مع المصاصة التي يؤدي فيها اللحن وقد يضيف إليه كثيرا من إبداعاته . وقد استفاد الملحن الشعبي المصري من نعمات الترتيل الديني والقرآن والأدب والتواشيح الدينية . ووجد في الموالد مساسة كبيرة لأداء هذه الفحات ولم يقتصر الارتحال على الموسيقى بل قام المطرب الشعبي أيضا بالارتحال في مجال الاعية الشعبية وعلى وجه الخصوص في مجال الموالد أوفى ارتحال عبارات غنائية قائمة على كلمات « يا ليل يا عين »

وإذا كانت الموسيقى الشعبية تعتمد على تكرار الوحدة اللحنية فإن هذا التكرار يعتمد على الإيقاع وأنه من السهل التمييز بين النعمات في الأوضاع المهمة من اللحن كداية وبهاية الحمل الموسيقية التي يجب أن تكرر ، فالتكرار يكون واصحا في كل التكوينات الموسيقية

والتشكيلات المتكررة التي يمكن سماعها وتحدثها بسهولة في الموسيقى الشعبية

وتعتمد الموسيقى الشعبية في الموالد على النقل السماعي ، لأن معظم الموسيقيين الشعبيين لا يعرفون النوتة الموسيقية ويعتمدون في استخدام الآتهم على مهارتهم المطرية ، فالموسيقى الشعبية يستطيع أن يكرر اللحن الواحد في المناسبات المختلفة وقد يضيف إلى اللحن إضافات يراها ضرورية كما أنه يستطيع أن يعبر اللحن ، وذلك بما يتماشى مع المطرب الشعبي الذي قد يغير لون غنايه من مدح إلى موالد إلى غير ذلك من الأغاني ، ولذا فإن الموسيقى الشعبية لديه القدرة على المتابعة وحسن التعبير

أما الآلات الموسيقية التي يستخدمها الموسيقيون الشعبيون فهي آلات بسيطة في تركيبها عميقة الأثر فيما تحدثه من إيقاعات يطرب لها الحاضرون وهي الرباب والناي والطنبل اللدى الكبير أو الطبل السوداني أو بعض الدفوف والخانات أو المزمار والأرغول وقد يضاف إليها العود أو الكمان في بعض الفرق التي تطلق على نفسها مصطلح الفرق الشعبية

وإذا كانت الموالد تنجح الفرصة للمشاركين في الاحتمالات بالاستمتاع بالموسيقا وتدوقها فإنها تفسد الدرجة تنح للموسيقيين الشعبيين والمطربين الفرصة المماثلة في تنمية ابتكاراتهم الفردية ومهارتهم عن طريق الشعور بتبحة ما يحروه من أعمال بالإضافة إلى المتعة الناتجة عن ممارسة هذه الأعمال نفسها

الأمثال الشعبية

بعد أحد ألوان التعبير الشعبي الشفاهي ويعتمد كثير من الناس عليها في انتقال الخبرة والمعرفة من شخص إلى آخر . ويمتاز المثل بإيجاز اللفظ وحسن ولطف التشبيه وحمدة الكتانة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم وميزة الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست في ذلك كالشعر أو الشر فإنها لا يسهل إلا من الطبقة الأرستقراطية في الأدب وأمثال كل أمة مصدر مهم للمؤرخ الأخلاقي والاحتماعي الذي يستطيع التعرف من خلالها على أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة لأن الأمثال عادة وليدة البيئة التي نشأت عنها

وإذا كانت الأمثال بالسة لدارس الملكلور الذي يهتم بالحاسب الأدنى أحد الصور القولية VERBAL ART فإنها بالسة للأشروولوجي أحد ميادين الثقافة المهمة التي يستطيع منها أن يتعرف على العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وهي تلمد مؤثر حقيقي لمعرفة الحياة اليومية للجماعة والتعرف على قيمتها

والموالد مساسات لإطلاقي بعض الأمثال الشعبية التي تقال في الحياة اليومية كما أنها في كثير من الأحيان لا تتراد لمصاحها الظاهر أو الواضح وإنما يكمن حلف المثل دائما معنى آخر خفي وعلى الباحث ألا يقف عند ظاهر المعنى ولكن عليه أن يبحث عن المعنى

الحقيقي وراء المثل والمناسبة التي يقال فيها ، ومن الأمثال المتعلقة بالموالد نجد المثل الشعبي القائل « ركب الخليفة وانقض المولد » وهذا المثل يقصد به أن الاحتفال بمناسبة المولد قد وصل ذروته بركوب الخليفة وبحضور الموكب ، وكما سبق الإشارة إلى أنها مناسبة وفرصة يتطرحها كثير من المترددين على الموالد للحصول على الركة من خليفة الولي . وبالرغم من أن بعض الموالد قد لايشتمل برنامج الاحتفال بركوب الخليفة إلا أن هذا المثل كثير التردد ، وإذا كان هذا هو التحليل بالنسبة للتفسير الظاهر للمثل إلا أن له معنى آخر كما يظهر في أن هذا المثل يستعمل في كثير من مناسبات الحياة اليومية ، وليس قاصرا على الموالد وقد يقال بأكثر من طريقة ومناسبة فيستعمل عند ضياع إحدى فرص الحياة اليومية « انقض المولد » وقد يرتبط بالمواقف الصعبة المحيرة التي لا تنتهي في آخر الأمر إلى شيء ، كما أنه قد يستخدم كوسيلة من وسائل الضغط الاجتماعي فقد يضرب للاستهزاء والترويح . فمثلا يقال جئت بعد أن « انقض المولد » كما يقال أيضا لحث الهمة وإثارة الشخص لذل الجهد « لا تأتي بعد أن ينقض المولد » وإلى غير ذلك من مواقف الحياة اليومية التي يتشكل فيها المثل وفقا لهذه المواقف .

وبعض الأمثال يشير إلى علاقة الشعب بالأولياء أو الشيوخ . فالمثل الشعبي القائل « من زار الاعتاب ما خاب » يحث المشتركين في المولد على ضرورة زيارة الأضرحة ، ليتم لهم الفائدة من الزيارة فليس الهدف من الاشتراك في الموالد هو مجرد التسلية والترويح عن النفس دون الاهتمام بزيارة قبر الولي ومقصودته وفي القيام بالشعائر المتعلقة بهذه الزيارة .

الحكايات الشعبية

وتعد الموالد مناسبة لرواية الحكايات الشعبية التي تعد من أهم الأشكال الأدبية الشعبية لكثرة روايتها . وتحتوي الحكايات الشعبية على صيغ كثيرة للأسطورة والحكاية الدينية والأسطورة التاريخية وحكايات العفاريات أو الحكايات السحرية والناوادر . وقد يستطيع الراوي أن يجعل - المستمع إليه يعتقد في صدق كثير من الحكايات الشعبية . وترتبط أهمية الحكاية الشعبية بمدى ما تحدثه من تأثير في الجماعة وفي الدور الذي تلعبه ، وفي ثقافته وقد يختلف أعضاء الجماعة في نظرتهم إلى الحكاية الشعبية بحسب تعليمهم واعتنائهم لثقافة جديدة وقد يقلع بعض الأعضاء عن الاعتقاد فيها ولكنهم يتعاملون معها على أنها نواذر أخلاقية في بعض الأحيان .

الحكاية الشعبية التي تقص في الموالد « تحكي على الرابة » وهي تحكي سير بعض الأبطال الشعبية مثل أبي زيد الهلالي ، وقد تتناول الأولياء أنفسهم وتجعل لهم من الصفات الخارقة والخوارق والمعجزات ما يثير الحماس في المستمعين فبعض الأولياء يسكنون الجبل وبعضهم قد لا يتناول الطعام أياما وليالي ، فالسيد البدوي استطاع أن يخلص خضرة الشريفة من الأسر ، فقد أمر تابعه عبد العال

ومن معه من المريدين أن يحتشدوا من أجل إنقاذ خضرة عندما سمع السيد نداءها وتوسلاتها رغم المسافة البعيدة بينه وبين بلاد الصاري ويستطيع عبد العال ومن معه بقوة من السيد البدوي الروحية أن يقد خضرة وترجع إلى مصر في بساط سحري .

وإذا كان الأفراد يتدرون فيما بينهم فالأولياء أيضا قد يتفاكهون ليسوا هم من البشر الذي يتمتع بقدرات خاصة تطهره أيضا الحكايات الشعبية فقد قام الولي إبراهيم الدسوقي يسأل الولي أحمد البدوي عن مدى قدرته في معرفة الغيب وعندما أجابه بالإيجاب فسأله أنه سيخفي في مكان وما عليه إلا أن يبحث عنه ويعرف مكانه . وقد اختفى إبراهيم الدسوقي بين « عيني الرسول » كما تقول الحكاية الشعبية ويبحث عنه البدوي في كل مكان في « سابع أرض » و « سابع سما » كما تحكي الحكاية الشعبية دون جدوى ولكنه لم يجده فاستجند بالرسول « ﷺ » فوجد إبراهيم الدسوقي يختفي بين عينيه وقد أطلق المعتقد الشعبي على هذا الولي « أبا العينين » وهي تتردد كثيرا في مولد إبراهيم الدسوقي دون ذكر اسمه .

ومما لا شك فيه أن الموالد تعتبر مناسبات مهمة لاطلاق كثير من الحكايات الشعبية حول الأولياء وما يتمتعون به من قدرة خارقة وكذلك لترسيخ ذلك الاعتقاد في الأولياء وتقديسهم هذا بالإضافة إلى ما لهذه الحكايات من وسيلة شغل أوقات الفراغ والتسلية والترويح عن الجماعات التي تحضر هذه المناسبة فضلا عما يتمتع به من يقص هذه الحكايات من مكانة اجتماعية بين جماعته على أساس أنه قد يحكي حكايات قد حدثت له شخصا وهذه تفسر على أساس أنه قريب من الولي وأنه يتمتع بمعجزاته وكراماته .

الالعاب الشعبية :

وتعد الموالد مناسبات للترفيه عن طريق استخدام الألعاب الشعبية والتي تتميز مثل عناصر الفلكلور الأخرى كالأغاني والحكايات بالموافقة التلقائية للمشاركين وتتطور ببطء شديد حيث إنها تعلم وتلقن من جيل إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى .

وتعتمد اللعبة الشعبية على أنشطة بسيطة وأدوات قليلة كالشد والسحب والصيد والجري والقفز والمسلك والاحفاء وألعاب التوازن وقد تعتمد الألعاب الشعبية وتصبح ألعابا مركبة عند تطورها . وقد تعتمد الألعاب الشعبية على شرط مهم وهو ضرورة وجود عامل الفوز بمعنى أنه دائما هناك شخص يكسب وآخر يخسر . وتعتمد معظم الألعاب الشعبية على الحظ والمهارة .

ففي « الموالد » نجد أن الكبار والشبان والأطفال يشتركون في الألعاب الشعبية المنتشرة فيها مثل : الألعاب النارية وألعاب الحظ وألعاب الأطفال كالمراجيح . كما تنتشر في الموالد أيضا ألعاب التحطيب والتي غالبا ما تتم على موسيقا المزمارة البدوي ، ويشارك فيها بعض الحاضرين إما بالمشاركة والاستمتاع أو بالممارسة الفعلية للعبة

لعبة الشان من مظاهر الاحتفال بالموالد الشعبية



مراجيح ووسائل ترفيه في حيوة



ربيت ولأعلاء من مظاهر الاحتفالات الدينية في رمضان مدينة أحميم

الموت والشعائر الجنائزية

بقلم الدكتور أحمد أبو زيد

باسم الشعائر الجنائزية كما أنها هي المسئولة عن قيام ذلك الموقف الشائى أو المزدوج - والذي سوف نعرض له فيما بعد - إزاء الحد والروح ، وهو موقف يتمثل فى العمل بقدر الإمكان على سرعة التخلص من الجسد بعد أن تغادره الروح ، وإعطاء كثير من العناية والاهتمام للروح بل والعمل على تقوية وتوطيد العلاقة معها .

والناس فى مصر يؤمنون بأن الموت حق على العباد وأن كل نفس ذائقة الموت ، « وأن لكل أجل كتاب » لا يستقدم الناس عنه ولا يستأخرون . وهم يستشهدون على ذلك بالقرآن الكريم والآيات الكريمة التى وردت فيه عن الموت ، خاصة وأن الموت وساعة الوفاة ومكان الوفاة وقيام الساعة كلها أمور مقدرة ولا يعلمها إلا الله الذى لا يعلم سواه ماذا تكسب كل نفس غدا ويأتى أرض تموت تماماً مثلما لا يعلم غيره سبحانه وتعالى ما فى الأرحام .

من هنا كان الناس فى مصر يتوقعون إمكان حدوث الوفاة فى أى وقت وأية لحظة ، ويعملون لذلك وبخاصة حين تتقدم بأحدهم السن حيث إن الكثيرين يعملون حسابهم ليوم الوفاة ليس فقط عن طريق أداء الفروض الدينية المطالبين بأدائها ، وإنما أيضاً عن طريق تحبيب بعض المال ؛ لتغطية مصاريف أو تكاليف الجبارة وحتى لا يكلف أفراد أسرته مشقة الإنفاق على إعداد - أو بالأصح إعداد جثته - للدفن وما ينبع ذلك من نفقات وتكاليف لتغطية الاحتفالات المتصلة بذلك .

وتخصيص هذا المبلغ والمال لهذه الأغراض ؛ وتذكيراً للشخص ولغيره بحقيقة الموت تماماً مثل إعداد أوتناء - مقبرة خاصة يشرف الشخص نفسه على إعدادها أثناء حياته ؛ لكى تضم رفاته بعد الموت . فالموت إذن حقيقة واقعة ومائلة أمام الإنسان المصرى مهما جرفته الحياة فى تيارها .

ومع أن الله سبحانه وتعالى هو وحده الذى يعلم مدى حياة الفرد وساعة وفاته ويأتى أرض يموت فإن حياة ذلك الفرد ترتبط أيضاً وفى الوقت ذاته بعدد من مظاهر الطبيعة التى تحدث مع الوفاة أو قبلها بقليل

كان موضوع الموت والحياة بعد الموت وطبيعة العالم الآخر والعلاقة بينه وبين عالم الأحياء وجوهر الروح وكنهها ومصيرها بعد أن تغادر الجسد وما إلى ذلك ، من أهم الموضوعات التى شغلت بال الإنسان فى مختلف العصور والثقافات ، كما كانت من أهم الموضوعات أيضاً التى جذبت إليها انتباه العلماء والباحثين وكتبت فيها مؤلفات عديدة ومتنوعة تعكس آراء أصحابها فى مختلف التخصصات من فلاسفة وأنتربولوجيين ورجال دين وأدباء وسكولوجيين ومفكرين وعلماء فى الكيمياء والفسيولوجيا وغيرها . وكان أهم عصر مشترك بين معظم الشعوب فى معظم العصور والحضارات - كما تكشف عن ذلك تلك الكتابات - هو الاعتقاد بأن الموت ليس نهاية الحياة أو على الأصح ليس هو نهاية « الوجود الواعى المدرك » حسب تعبير « سير جيمس فريزر » فى مطلع محاضراته التذكارية التى ألقاها منذ حوالى ستين عاماً فى جامعة كمبردج عن « الخوف من الموتى فى الدين البدائي » وأن ذلك الوجود الواعى للآسان يستمر بعد أن يزول تماماً « الغلاف الجسمى » الذى يحتوى ذلك الوجود أو الذى يعتبر هو منوى ذلك الوجود الواعى لفترة محددة من الزمن هى فترة الحياة الدنيا . وهذا الاعتقاد فى خلود الروح تؤكده معظم - إن لم يكن كل - المعتقدات والديانات المعروفة وليس فقط الأديان السماوية أو أديان ومعتقدات الشعوب القديمة ذات الحضارات الراقية فى الشرق الأوسط والشرق الأقصى أى أننا نجد لدى الشعوب المعروفة اصطلاحاً باسم الشعوب « البدائية » ، ذلك الاعتقاد فى خلود الروح بعد موت الجسد ، وإن كانت هذه المعتقدات تتخذ أشكالاً وصوراً تختلف من مجتمع لآخر تبعاً لظروف وأوضاع اجتماعية وبيئية ليس هنا محل الدخول فى تفاصيلها ؛ لأن المهم هنا أن مبدأ خلود الروح مبدأ عام لدى كل الشعوب والحضارات التى لدينا عنها معلومات مؤكدة . والاعتقاد فى خلود الروح يعتبر من أهم العوامل التى أدت إلى ظهور الممارسات والطقوس والشعائر الخاصة بالموت والتى تعرف عموماً



أما من حيث أهمية الاحتفال بالموالد أو الوطيمه الثقافية والاحتماعية لها فهي تعمل على انتشار الأساليب والعناصر الفكرية والشعبية وتحفظ عليها من الإفراض وهى بذلك تحافظ على التراث الشعبى كما أنها تنقل هذا التراث إلى الأجيال القادمة ويولد معها بوصفها عادات وتقاليد شعبية تتأثر كذلك بالثقافة والتطورات التى تحدث للمجتمع . هـى تتأثر بما تقدمه الجماعات لشعبية من تعديلات على مسوكها فكان هناك تادلاً مشتركاً وتكاملاً بين مولد والظواهر الثقافية الشعبية فكلاهما يأخذ ويعطى فالمولد قد تعدى هذه الظواهر الثقافية الشعبية بكثير من العناصر الشعبية كما أنها تأخذ منها . ولأغية لشعبية تستمد من ماسة الموالد ويحاول المطرب الشعبى أن يدخل عليها من التعديلات ما يتناسب مع هذه المناسبة ثم هو نفسه يستخدم ما أدخله من تعديلات فى المناسبات الأخرى . دمجاً روافد ثقافية شعبية ولا يقتصر دورها على الاحد دون العضاء فهي تقدم سحاء أساليب وممارسات شعبية تكون أجراً مهمة فى الثقافة الشعبية نفسها .



وتدفع القوط لمرقة المزمار إما لتحية أحد المشتركين أو يدفعها ممارس اللعبة نفسها حتى يؤدى بعض الألحان الخاصة التى يرغب فى ترديدها . أو اللعب على أنغامها ، وتنتشر لعبة التحطيب فى جميع « الموالد » فى الوجه الحرى والقللى .

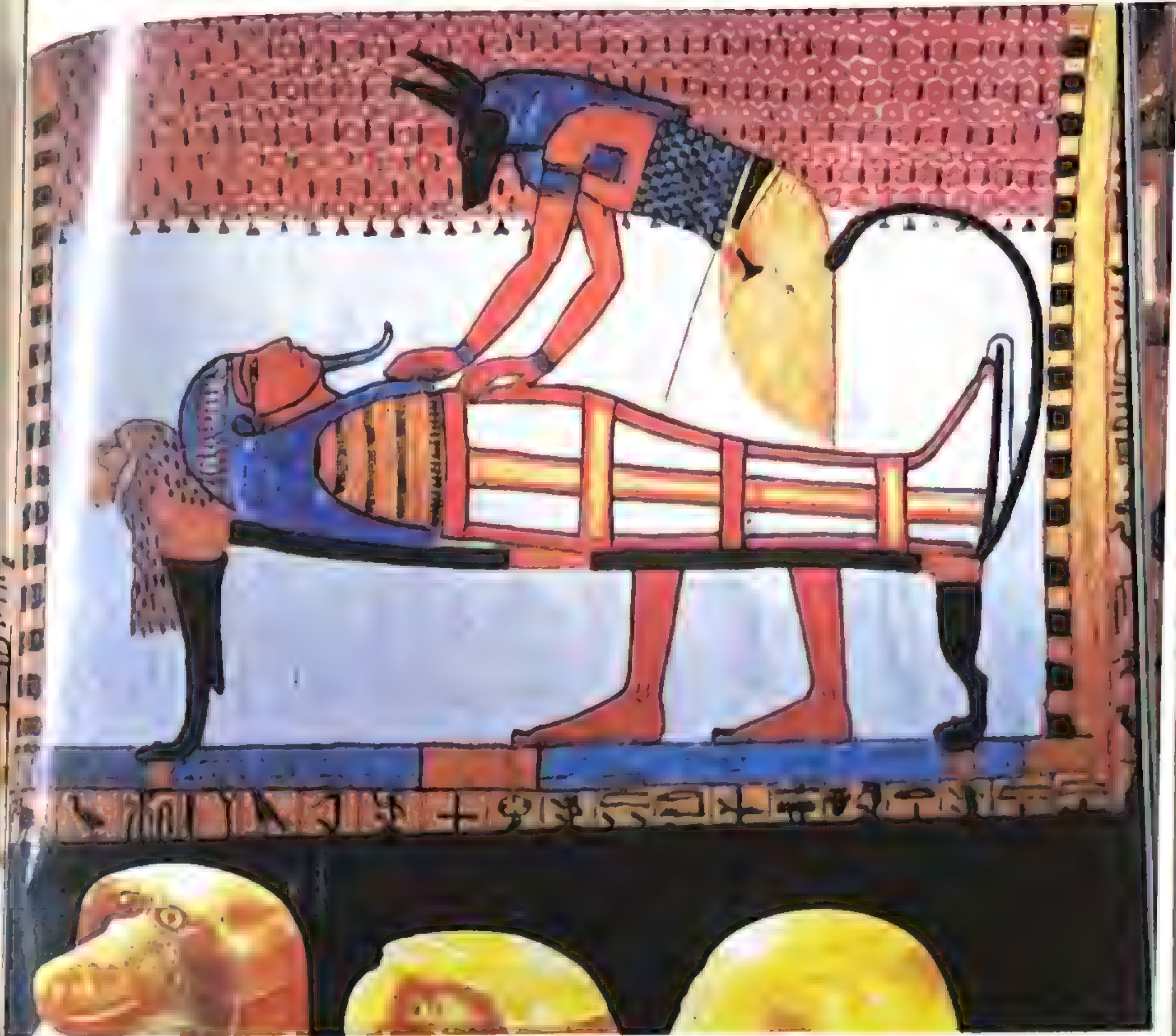
وتتميز « موالد » الوجه القللى بالعباب الحبل ورقصها وهى تعد تعبيراً عن الفرحه بالمولد ويشارك فيها بعض الحاضرين الذين يقدمون إلى الموالد من مناطق قرية بخيولهم

وتقام كذلك المباريات بينهم على أنغام المرمار اللذى ويتفنن المشتركون فى هذه المباريات فى أساليب الكر والفر التى يحددونها ويعتمدون فى كل ذلك أيضاً على سرعة الحصان وصره .

ومن الألعاب المشهورة أيضاً فى موالد الوجه القللى « لعبة العزدة » التى تقام فى مكان مسطح والناس يشترك فيها فارسان يقومان بعملية مطاردة حسب القرعة التى تحرى بينهما ، ويحاول أحد الفارسين مطاردة زميله ولمسه بحرية طويلة تستخدم لهذا الغرض والماتر من يستطيع لمس زميله الذى يحاول أن يدافع عن نفسه طوال الوقت .

وتعد الموالد فرصة لانتشار هذه الألعاب الشعبية التى يتعرض بعضها للإفراض فهي تحافظ عليه محافظتها على التراث الشعبى ، كما أن الألعاب الشعبية فى الموالد وسيلة من وسائل إزجاء وقت الفراغ والاستمتاع من حاب اللاعبين والمتفرجين معا

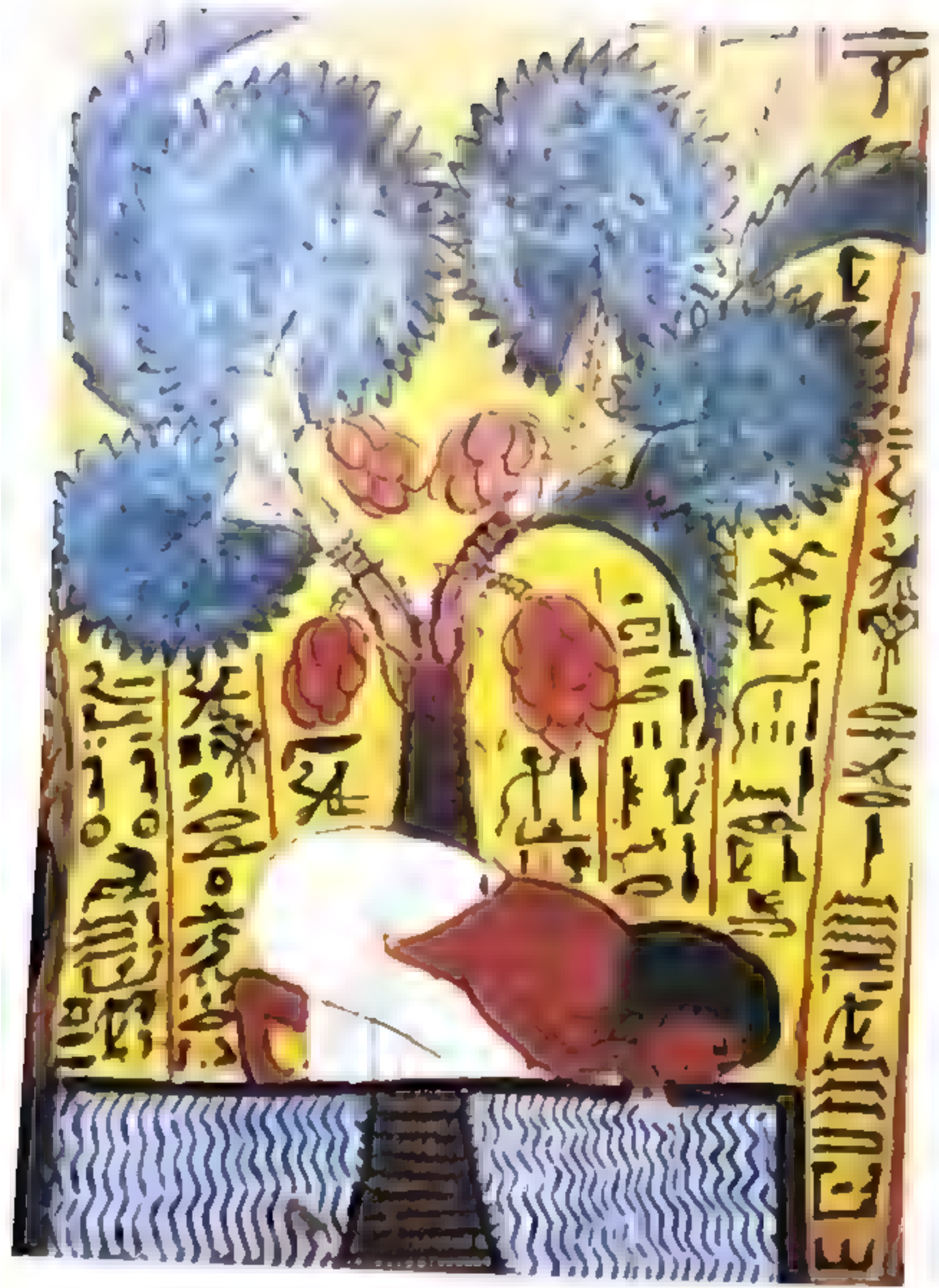
فوانيس رمضان



الحنيط عند قدماء المصريين



بعض الشعائر الجنائزية في مصر القديمة



والتي ستنهى عن الوفاة ، وإن كان لا يعلمها أيضا سوى الله . فالناس الشعبيون في مصر يعتقدون بأن ثمة في مكان ما من السماء شجرة للحياة كست على أوراقها أسماء الخلق جميعا ، وأن الثغرات التي نظرا على أي ورقة منها تكشف عن حالة صاحبها ووضعها ، فحين يدب الاصفرار إلى ورقة من تلك الأوراق فيمرض صاحبها حتى اذا سقطت كان ذلك إيذانا بموته ، ومع أن الناس لا يستطيعون تحديد مكان شجرة الحياة بالضبط ، فإن منهم من يعتقد أنها إلى جانب العرش أو تحت العرش . أو أنها هي سدة المتهى التي ورد ذكرها في القرآن الكريم والتي «عدها جنة المأوى» . وكان الأطمال في بعض أنحاء مصر حين يحدث خسوف للقمر يسرون في الشوارع وهم يدقون الطبول أو يقرعون بعض الأواني أو الأوعية من الصفيح وهم يغنون ويتهللون إلى الله أن يدع القمر ، لكي يبر من جديد وأن يطيل في الوقت ذاته من أعمارهم ويقولون :

يارب ثبت ورقتنا
على شجرتنا
واحنا له صفار

وبالمثل فإن بعض الناس في كثير من أنحاء مصر يربطون بين نجوم السماء وحياة الأفراد بمعنى أن لكل شخص نجما معينا في السماء يتألق ويلمع ضوءه فينتع الفرد بموقور الصحة والعافية ، أو يخفت ضوءه فيمرض الفرد حتى إذا اقتربت نهاية حياته سقط النجم من السماء (أو وقع) كما يقولون . وقد تدعو المرأة (على) عدوها بأن (يقع نجمه) حين تمنى له الموت .

الا أن الناس في مصر جميعا يدركون في الوقت ذاته أن الروح هي أساس الحياة وأن خروجها من الجسم معناه موت ذلك الجسم ، ولكنهم لا يعرفون على الرغم من ذلك شيئا عن طبيعة الروح أو جوهرها وإن كان التصور الشعبي كثيرا ما يحاول تجسيد الروح في جسم لطيف يكشف هو نفسه عن الاعتقاد في شفافية الروح . . . ويشهد الناس في ذلك بقوله تعالى في كتابه الكريم «وسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربي» ولذا فهم لا يعرفون شيئا ذا بال عنها ويعتبرونها سرا من الأسرار الإلهية . بل إنهم حين يموت الشخص يقولون : إن (السر الإلهي طلع) أي غادر الجسم وصعد إلى السماء . فاستخدام لفظ «السر الإلهي» بعكس ما يقصده القرآن الكريم ، كما أن كلمة «طلع» فيه إشارة إلى شفافية الروح وخفتها في صعودها أو طلوعها إلى السماء حيث مثاها الأخير وقبلما يستخدم الناس في حديثهم كلمة «خروج» الروح أو «مغادرة» الروح للجسم . وكما ذكرنا فإن الخيال الشعبي قد يتصور الروح في شكل جسم طائر صغير لطيف أشبه بالفراشة ، ولذا يظنون على هذا النوع من الفرائش كلمة (روح) في كثير من أنحاء مصر ويستوى في ذلك المناطق الريفية والأحياء الوطنية في المدن الكبرى وقد يمتحنون بذلك عن إيداء هذه (الأرواح) أو قتلها أو حتى إعادها عن البيت لأنهم لا يعرفون (روح) من الأهل هي .

ويحمل القصص الشعبي كثيرا من الحكايات عن الروح وتجسدها وثمة قصة تشيع في أنحاء كثيرة من صعيد مصر وأن اختلفت في بعض تفاصيلها من مكان لآخر ، ولكنها في عمومها تذكر أن سيدة ماتت أبنتها الشاب فحزنت عليه إلى أن جاءها ذات ليلة في منامها وطلب إليها أن تضع بعض (الأرز باللبن) الذي كان يحبه أثناء الحياة ، وأن تحمله إلى قبره يوم الخميس التالي ، ليأكل منه هو وأصحابه ، وفعلت السيدة ما طلبه الإبن منها وحملت الإناء ووضعت على القبر ، ولكن بعض الفرائش الذي جذبها الطعام الحلو إليه أخذ يحط من حين لآخر على الطعام فتبعده السيدة ، حتى لا يتلوث وهي تقول إنها إنما أحضرته لإنسا فلان . ولكن الأبن لم يحضر وعادت الأم بعد حلول المساء واختفاء الفرائش إلى بيتها حزينة مهمومة لأنها لم تر إبنتها وأنها إنها في تلك الليلة في المنام يلومها ويعيب عليها لأنها حرمتها هو وأصحابه من الطعام الذي يحبه وأحبرها : أن الفرائش الأبيض الذي كان يحط على الوعاء من حين لآخر إنما كانت هي روحه وروح أصدقائه وزملائه في العالم الآخر .

وإذا كانت الروح هي أصل الحياة ومبعثها في الإنسان فإنها تدب في الحين بعد فترة من الحمل يختلف الناس في تحديدها ، ولكنها تكشف عن نفسها حين يتحرك في بطن الأم . وتملأ الروح الجسم كله دفعة واحدة ، ولكنها عند الوفاة تغادر الجسم بالتدريج ويطء ويستغرق ذلك فترة الإحتضار كلها التي قد تطول أو تقصر باختلاف الأشخاص واختلاف أعمالهم الطيبة أو السيئة . والسائد عن كثير من الناس في كثير من أنحاء مصر بما في ذلك الصحراء الغربية أن الروح تنسحب من الجسم ابتداء من الأطراف السفلى أي من الأقدام ثم السيقان أولا ثم يليها الأجزاء الأعلى منها وهكذا . والمحائز والشيخو والمقدمون في السن عموما يعرفون ذلك بل ويتابعون (طلوع) الروح وانسحابها عن طريق لمس (أو جس) الأعضاء لمعرفة تقدم الموت حين تدب البرودة في أجزاء الجسم المختلفة . ويختلف الناس حول موضع طلوع الروح وهي تخرج من الأنف أو من الفم وإن كان الاعتقاد الأكثر شيوعا هو مغادرتها من الفم بدليل أن المحتضر يفتح فمه ويزفر الزفرة الأخيرة التي تحمل الروح معها ، وإن كان بعض البدو يعتقدون أن الروح تخرج من الأنف إلا في حالة القتل تخرج من موضع الجرح . وقد يتلاءم ذلك مع القول العربي القديم من أن فلانا مات حنفا أنه أي ميتة طبيعية وليس أثناء القتال . وعلى الرغم من إختفاء الصراع المسلح من الصحاري المصرية إلى حد كبير ، وتوقف الحروب والإغارات بعد أن امتدت إلى الصحراء سلطة الدولة فلا يزال بعض البدويات (يندبن) حظهن وحظ الميت لأنه مات ميتة طبيعية ولم يمت قتلا أو مقتولا ويقلن في ذلك :

ياريتك مت جتيل كنا خدنا له دية
الامت على فراشك كيف النعجة الملهية
ياريتك مت جتيل والاصابتك غارة
الامت على فراشك كيف النعجة الهراة

وهذا (الدب) يشير على أية حال إلى إحدى القيم الأساسية في المجتمع البدوي وهي الفروسية والبطولة وما يرتبط بها من إغارات وحروب حتى وإن لم ينطبق ذلك على هذا البيت المعين بالذات حتى وإن كان المجتمع البدوي أو الصحراوي في مصر قد اختفت منه مظاهر العنف والحروب .

كذلك يختلف الناس حول مدى المعاناة التي قد يعانيها الشخص المحتضر أثناء (طلوع) الروح ومغادرتها الجسم . وكلمة (طلوع) في ذاتها رمز على الصعوبة والمعاناة كمن (يطلع) الجبل أو أي مكان مرتفع . والقول السائد في مصر أن الشخص لم يحصل على ما يريد إلا (بطلوع الروح) للدلالة على المشقة والعناء . وتوقف معاناة المحتضر على طبيعة أعماله وسيرته في الحياة . وحين يدخل المحتضر مرحلة التزع الأخير ويكون عرضة - في الخيال الشعبي - لكثير من المخاطر والإغارات ، إذ يظهر له في هذا الوقت العصب (إيليس) وهو يلوح له ببعض الماء ، أو أحيانا بتفاحة وفي ذلك نوع من الرمزية التي لا يمكن للمرء أن يخطئ معناه . ويفرجه بأن يشرب منه على أن يتبعه ويخرج من ملة محمد . ومن الناس من كتب الله له الشفاء فيكفر بالدين على أن يقدم له الشيطان بعض الماء (يل به ريقه) ولكن الشيطان ينصرف عنه ساخرا بعد أن أغواه . ولكن من الناس من يثبت الله إيمانه فيشج بوجهه عن الشيطان وهو يشتم ساخرا . والناس يدركون صعوبة اللحظة الحرجة ويحكمون على الشخص من بعض العلامات التي تظهر على وجهه أثناء الإحتضار ، ولذا فهم يحرصون على تزويد المحتضر ببعض قطرات من الماء من حين لآخر وهو في مرحلة التزع الأخير حتى يجنبوه شر الوقوع في شرك الشيطان والكفر بالإسلام . ومن الناس من يعاني أثناء الإحتضار بشدة من سكرات الموت التي هي أشد وقعا على الأشقياء من ألف ضربة بالسيف على ما يردد الناس عن النبي «ﷺ» حسب ما يقولون . وقد تطول فترة الإحتضار ويشد الكرب بالمحتضر ويدرك الحاضرون أنه شديد التعلق بالدنيا وزخرفها ، وأنه لا يريد أن يفارقها ، ولذا قد يضعون في يده بعض النقود أو بعض الذهب حتى (تهون) عليه ويسلم الروح بعد أن امتلأت يده بالمال . ومن هنا كان الحاضرون يحرصون على قراءة القرآن إلى جانب المحتضر ، حتى يخفف كلام الله عنه صعوبة اللحظة ويدروا بذلك كثيرا من الشر والأذى . ولكن الناس مع ذلك يحرصون أشد الحرص على ألا يطلقوا البخور في حجرة المحتضر أثناء الإحتضار على الرغم من الاعتقاد السائد أن البخور يطرد الشياطين . إلا أن رائحة البخور لا تطلق منه إلا إذا وضع البخور في النار أو على الجمرات المشتعلة . وليس من المستحب إحضار النار إلى حجرة المحتضر في هذه اللحظة التي يطلب الجميع له فيها حسن الختام ويأن تكون الجنة مثواه .

ويرى المحتضر ملك الموت رؤية العين ، ولكن الناس والحاضرين لا يرونه وإن كان يقال : إنهم يحسون دخوله على المحتضر حيث تتأهب رجفة مفاجئة ويسود الوجوم دون أن يكون لذلك

سبب ظاهر

والمعتقد عند بعض قطاعات من الناس حتى في المدن ذاتها أن ملك الموت كان يظهر للناس جميعا في بداية الأمر إلى أن أتى النبي «ﷺ» في صورة محدلة وعلى هيئة آدمية وعرفته السيدة فاطمة وأصابتها الذعر ، فدعا النبي «ﷺ» ربه أن يجنب الناس صعوبة الموقف واستجاب الله لدعاه نبيه ، ولم يعد يرى ملك الموت بعد ذلك سوى المحتضر نفسه . والأدب الشعبي يسجل ذلك في بعض المواويل الشعبية التي تحترى منها الحزء الثاني كما أمكن جمعه من بعض الرواة ، وإن كان يبدو فيه بعض القصور أو الخلل في التركيب والساء

أنا أمدح اللي ماهاب الموت
وقت أن جاله عبد الرحمن
وخبسط عالباب
وقال اتحي يا فاطمة الباب
بعت ستا فاطمة من الباب
وقالت يا بسوى راجل بالباب
قال لها افتحي له يا فاطمة الباب
ده مفرق الأحباب
دخل وقال السلامو عليكم
يا قنديلا النايير
قال له عليكم السلام
يا كاس على أمسى داير
يا هلترى يا عبد الرحمن
جاي قابض ... أم زايير
قال له أنا جيت لمن يا محمد زايير
لما أجيلك زايير
إن قلت لي أقبض
أقبض ولا يبيديش
وإن قلت لي أخرج
أخرج ولا جيش ... الخ

وعلى أي حال فإن الكثيرين يعتقدون أن ملك الموت يجلس إلى رأس المحتضر ويبدأ في ممارسة مهمته بحيث يستلب الروح من الجسم تدريجيا ، يبدأ من الطرف البعيد عنه من الجسم أي من القدمين فالساقين وهكذا . وهو يجذب الروح من الجسم شيئا فشيئا حتى تخرج من الفم أو الأنف على خلاف ، وإن كانت الأغلبية ترى - بقدر ما نعلم - أنها تخرج من الفم على ما ذكرنا .

وبمجرد خروج الروح أو (طلوعها) كما يقولون تستبدل بملابس الميت ملابس أخرى نظيفة ويتم (تلتيم) الميت عن طريق إغلاق فمه ولف (الثام) من أسفل الذقن إلى أعلى الرأس لضمان عدم إنفراج الفكين مرة أخرى وكذلك إغلاق العينين أو تسيلهما ووضع الجسد الذي أصبح (جثة) بحيث يستقبل (القبلة) بوجهه وبحيث يرقد

الجسد على الظهر مستقبلاً السماء . وحيث فقط يرفع أهل الميت من النساء أصواتهن بالصراخ لإعلان الوفاة في عبارات والفاظ لا تكاد تتغير ولعل أكثرها شيوعاً هي (يالهيوتي) تعبيراً عن فداحة (الداهية) التي آلت بالأسرة والمصيبة التي دهمتهم ، وإن كانت النساء في بعض الأحيان يرددن كلمة (يالهيوتي) تعبيراً عن فداحة الحدث الذي يلهمهم عن كل ما عدها من أحداث ومصائب . ويرتبط (تلتيم) الميت وتسهيل أو إغلاق العينين ببعض المعتقدات الشائعة بين الناس والتي تعكس الخوف من الموت وحدث وفاة أخرى . فالقم المفتوح قد يؤدي إلى (نداه) شخص آخر من أفراد العائلة . وبذلك تحدث وفاة أخرى بينما العيان المفتوحان تبعان أهل الميت أينما ذهبوا وتحاولان إغراءهم باللحاق بصاحبه المتوفى .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول في تفاصيل إعداد الجسد (أو الحنة) للدفن من غسل وتكفين وجنازة ، فهي أمور معروفة وشائعة وتعتبر من الأحداث المألوفة في الحياة اليومية كما أن المقام لن ينسج هنا للحديث عنها بالتفصيل ، ولذا نكتفي بأن نشير إلى بعض الملاحظات العامة التي نرى لها دلالة اجتماعية :

أ - الاهتمام بغسل الميت أو تغليفه باستخدام الماء الدافئ . حتى لا يضار الجسد من برودة الماء أو سخونته الزائدة وكذلك استخدام قطعة (جديدة) من الصابون والليف الناعم مع الحرص على إلقاء ذلك جميعاً بعد الانتهاء من العملية والأغلب أن يتم إلقاء ماء الغسل بعيداً جداً عن البيت لإبعاد شبح الموت عن العائلة . فكثير من الناس يعتقدون أن إلقاء ماء الغسل بالقرب من البيت أو داخل البيت عن طريق وسائل الصرف العادية قد يؤدي إلى حدوث وفاة أخرى مما قد يعني أن الموت يمثل نوعاً من (العدوى) التي يمكن أن تنتقل إلى بقية أعضاء العائلة

ب - الغرض من التغليف هو تطهير الجسد ، ولذا تستكمل العملية التطهيرية بإفراغ ما بالحوف من بقايا الطعام والشراب وإفراغات أخرى عن طريق الضغط الخفيف على البطن ثم تنظيف الفم والأنف والأذنين وسد المخارج حتى لا يلحق بالكفن أي تلوث يؤدي إلى عدم طهارته . ويدخل في ذلك أيضاً إزالة شعر الجسم . وكثير من الناس حين يشعرون بذبذبة أجالهم يحرصون على إزالة شعر الإبطين وشعر العانة بأنفسهم حتى يتهيئوا بذلك لملاقاة ربهم .

ج - حرص بعض أفراد العائلة من أعضاء العصابة القريبة وبالذات الأبناء والإخوة على حضور عملية الغسل والتكفين رمزا على تماسك الوحدة القروية العاصبة

د - حرص بعض الناس على تغسيل الجسد - وبخاصة في حالة السيدات وبه بعض الحلى التي تعتبر في هذه الحالة من نصيب القائمات بالتغسيل والتكفين كما أنها تعبر نوعاً من الصدقة عن المتوفاة . وقد يسمح أهل الميت القائمين بالتغسيل والتكفين بأخذ الملابس التي يقدم بها الميت إلى الغسل وإن كان الكثيرون يأبون ذلك على اعتبار أن الملابس كانت ملاصقة لجسم الميت وأنها جزء منه ومن

شخصيته ولذا يحرصون على الإحتفاظ بها ولا يتصرفون فيها إلا بعد مرور فترة من الزمن (سنة في كثير من الأحيان) على سبيل الصدقة ومع أن بقية ملابس الميت توزع بين الورثة لاستخدامهم الخاص إذا أرادوا ، فالأغلب أن الملابس التي توفي فيها الميت أو التي قدم بها الميت إلى الغسل تقدم للفقراء والمحتاجين صدقة على (روح) صاحبها .

هـ - تختلف (طبقات) الكفن من حالة لأخرى تبعاً للمستوى الاقتصادي والاجتماعي للميت ومكانته في المجتمع وفي العائلة ، ولكن العدد في الأغلب يكون (وثراً) لأن الله وتر ويحب التر . وقد تختلف العادة المصنوعة منها طبقات الكفن بين القطن والحرير كما تتفاوت بين اللون الأبيض والأخضر وهما اللونان المحبان لدى المسلمين ولهما دلالة دينية كما أنهما يرمزان إلى الصفاء والنفاء والطهارة (الأبيض) وإلى البشر والسعادة (الأخضر) ، وفي ذلك بعض المعاني الرمزية التي يحرس عليها أهل الموتى .

و - على الرغم من ميل معظم المصريين وبخاصة في الشرائع الدنيا من المجتمع إلى الصخب والضجيج والعيول والصراخ تعبيراً عن انفعالاتهم ومشاعرهم في حالة الوفاة ، فإن الهدوء يسود تماماً أثناء الغسل والتكفين ، حتى لا يطرد الصراخ والعيول (ملائكة الرحمة) الذين يحضرون هذه العملية . أي أن مصلحة الميت أو صالحه تؤخذ في الاعتبار ، ولذا يستبدل بالصراخ في هذه الحالة قراءة القرآن بصوت منخفض مع الدعاء بالخير للميت .

ز - يسارع أهل الميت في العادة إلى دفن الجثة على أساس أن إكرام الميت دفنه ، أي أن الدفن تكريم للميت واحترام لفكرة الموت ، ولكنه في الوقت ذاته يعبر عن الرغبة في المحافظة على الحنة من أن يصيبها التلف في الجو الحار الذي يسود مصر بوجه عام ويضاف إلى ذلك أن الروح ذاتها تريد أن تهجع وتشرح وتصرف إلى عالمها الجديد . والواقع أن الروح بعد مغادرتها الجسد بالوفاة تظل متعلقة بالبيت وبالعائلة ولا تتصرف إلا باتباع شعائر وطقوس خاصة بذلك . فهي تظل تحوم في الغرفة أو حسب ما يقول البعض (تقف على النافذة) تشاهد عملية تغسيل وتكفين جسم صاحبها ثم ترافق الجسد أثناء تشييع الجنازة لكي تحل فيه بعد الدفن أثناء حساب القبر ، ثم تعود بعد ذلك إلى بيت صاحبها ولا يتم صرفها تماماً إلا بقراءة القرآن في الليل ، وكثيراً ما يلجأ الناس إلى القرآن في نفس الحجرة التي حدثت فيها الوفاة علاوة على القراءة التي قد تتم خارج البيت أثناء استقبال الأصدقاء الذين يفدون للعزاء .

ح - يحرس كثير من الناس على المشاركة في حمل النعش أثناء تشييع الجنازة على اعتبار أن ذلك العمل يعود على الشخص بالشواب والأجر ، ولذا نجد حين يطلب شخص من آخر أن ينزل له عن مكانه في حمل النعش فإنه يقول له (أجرني) أي أن يساعده على أن ينال شيئاً من الأجر من الله . كذلك يحرس المشيعون بعد انتهاء عملية الدفن على أن يعودوا إلى بيوتهم أو أعمالهم عن طريق غير ذلك الذي

ساروا فيه أثناء الجنازة على أساس أن (الطريق) يشهد يوم القيامة بالخير لمن شاركوا في الجنازات وكلما تعددت الطرق التي يسلكها المشيعون في الذهاب إلى المقابر والعودة منها كلما تعددت الشهادات وازدادت لصالح الناس .

يعتبر الدفن بداية مرحلة جديدة يدخل فيها الميت بعد أن غادرت الروح الجسد . وثمة طقوس ومراسم تميز هذه المرحلة وتتمتع معالم لها وتسهل في الوقت ذاته الدخول إلى هذه المرحلة واجتياز الطريق في سلام إليها مع الأحبة بيد الميت في ذلك . ويتمثل هذا بوضوح في عملية (التلقين) أي تلقين الميت ما يجب أن يقوله حتى يتجح في اجتياز الطريق . ويرتبط ذلك بالاعتقاد في حساب القبر الذي يتولاه ملكان هما (منكر ونكير) اللذان يأتيان الميت بعد الدفن حيث تراه إليه الروح ويلقيان عليه بعض الأسئلة التي يتعين عليه الإجابة عليها بطريقة معينة ، إذ سوف يتوقف على تلك الإجابة مصير الميت وما سوف يلقاه بعد ذلك من نعيم أو أشقاء .

ويجلس (الملقن) إلى جانب القبر من ناحية الرأس بعد أن يهال التراب على الجسد فيقول :

« اعلم يا عبد الله أنه سيأتيك ملكان عن يمينك وشمالك فلا تخف وسبألك من هو ربك وما هو دينك ومن هو رسولك فلا تخف . قل ربى هو الله ودينى هو الإسلام ورسولى هو محمد ﷺ ، وأشهد أن لا إله إلا الله ،

فالهدف من التلقين هو (التثبيت) وقد تختلف الصيغة بعض الشيء من مكان لآخر ، ولكن عناصرها واحدة وهدفها واحد وهو الأخذ بيد الميت إلى الطريق السليم وذلك تمثيلاً مع قول النبي ﷺ ، القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار .

وفي ذلك إشارة واضحة إلى مايلقاه الميت في القبر إلى يوم البعث والحساب . والناس يختلفون على أية حال حول معنى ذلك وعن المقصود من حساب القبر . وبالذات من عذاب القبر بعد الحساب ، وهل هو عذاب للروح أو للميت ككل ، أي يدخل فيه جانب بدني وإن كان ذلك يتعارض مع الاعتقاد السائد بأن الجسم يبدأ في التآكل والزوال بعد ثلاثة أيام من الدفن حتى يختفى تماماً ولا يبقى منه إلا العظام .

ويختلف الناس حول طول الفترة التي تتم فيها هذه العملية ، ولكن اعتقاداً شائعاً بأن الأمر يتم خلال الأربعين يوماً بعد الدفن - وهو اعتقاد تكذبه الوقائع بل ويتناقض موقف الناس أنفسهم من عدم فتح القبر لدفن ميت آخر قبل مرور سنة حتى يتأكدوا من تحول الجسد المدفون بالفعل إلى هيكل عظمي ولكن هذه الأربعين يوماً هي فترة اصطلاحية إن صح التعبير - اصطلاح الناس على اعتبارها المدة اللازمة من الناحية الاجتماعية والشعائرية لزوال الجانب الجسدي المادي من الشخص المتوفى ويذهب الخيال الشعبي في ذلك إلى أنه في يوم

الأربعين بالذات تسقط (قصبة الأنف) أو (قطرة الأنف) وهي آخر جزء يتم تآكل اللحم الذي يكسوها ، وهذا رمز على تحول الرأس إلى جمجمة بعد أن يكون الجسم كله قد تحول إلى هيكل عظمي ، وبذلك يفقد الميت (شخصيته) الأدمية تماماً بعد أن يكون قد فقد ملامح الوجه التي كانت تميزه وتعطيه صفاته وخصائصه وعلامته الأساسية والناس يحتفلون بليلة الأربعين ، لذلك السبب ، حتى يسهل ذلك الاحتفال بتلاوة القرآن عملية التحول الصعبة ، وبالتالي يتم خروج الميت من هذا العالم والتحاقه بالعالم الآخر . فكان هناك مقارنة إذن بين الواقع الفعلي وبين التصور الاجتماعي لمسألة تحول الجسد إلى هيكل عظمي ، وهي مقارنة لها دلالتها كما سنرى فيما بعد .

فإذا كان الاحتفال بليلة الأربعين يرمز إلى إنتهاء الميت من الناحية الاجتماعية - كلية إلى عالم الأموات وانتقال الروح إلى العالم العلوي أو عالم الأرواح فإنه يرمز من الناحية الأخرى إلى عودة أهل الميت أنفسهم إلى المجتمع وعودة الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية إلى سابق عهدها وإلى وضعها العادي المألوف الذي كان سائداً قبل حدوث الوفاة . ويتمثل ذلك في رفع كثير من الحرج الذي كان يسيطر على العلاقات بين أهل الميت وبقية أعضاء المجتمع المحلي الذي يتمون إليه إنتهاء مباشرة سواء أكان ذلك المجتمع المحلي هو الجيرة neighbour hood أو الحي أو القرية التي يعيشون فيها والتي يرتبطون بأعضائها ارتباطاً قوياً وتقوم بينهم علاقات مباشرة .

فالسائد أن الجيران والأصدقاء بل وأهل القرية وبخاصة القرى الصغيرة يتمتعون مثلاً عن إقامة الأفراح أو أى مظهر من مظاهر الابتهاج بعد وفاة أحد أعضاء ، ذلك المجتمع المحلي الصغير وإلا اعتبر ذلك علامة على العداوة الصريحة الساخرة . بل وإن الكثيرين من الجيران والأصدقاء يتمتعون حتى عن استعمال أجهزة الراديو والتلفزيون بعد الوفاة ، ويستمر ذلك في العادة خلال الأربعين يوماً التالية للوفاة ، أو على الأصح التالية ليوم الدفن . ولايكاد المجتمع يخرج على هذه القواعد إلا في حالات الضرورة القصوى ، كأن تكون الاستعدادات لحفل الزفاف مثلاً قد تمت ولم يعد ثمة مجال أو متسع من الوقت لإلغاء الحفل أو تأجيله . وحتى في هذه الحالة لا بد من أن يحتضر أهل العروسين لأهل الميت (يأخذون بخاطرهم) بل إن نفس هذا الاعتذار كثيراً ما يقدم لأهل الميت حتى بعد مرور الأربعين وقبل مرور سنة كاملة على الوفاة .

وتمثل عودة العلاقات - إلى حد ما بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلي في اتباع بعض الممارسات التي يمكن أن تعتبر تصرفات رمزية على هذه العودة . فالسائد في المجتمع المصري أن في ليلة الوفاة - أو على الأصح ليلة الدفن التي تعرف في مصر بليلة الوحدة - رمزا إلى انفصال الميت عن المجتمع ودفن الجسد وحيداً وبعيداً عن المجتمع في قبره - أن يفد الناس للعزاء ويقدم أهل الميت للمعزين القهوة - وهي النجدة المتبعة في المجتمع المصري

للضيف - ولكن المعزين يمتنعون عن شرب القهوة التي تقدم لهم . وقد يعتبر ذلك تعبيرا عن الحزن ومشاركة أهل الميت في مصابهم الأليم ، والامتناع عن تناول ما يقدم للمعزين من شراب هو رمز واضح على الانفصال الاجتماعي أو الهوة الاجتماعية التي تفصل بين أهل الميت والمجتمع ، بحيث يسلك المجتمع بطريقة مختلفة تماما نوع السلوك العادي في الظروف العادية . كذلك فإن القهوة التي تقدم للمعزين ، والتي يمتنعون عن تناولها هي دائما قهوة (سادة) وغير محلاة وذلك عكس الحال في قواعد الضيافة المألوفة حيث تقدم القهوة محلاة إلا إذا طلب الضيف غير ذلك . وهذا أيضا يرمز إلى طبيعة العلاقة بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلي . ولكن الوضع في الاحتفال بليلة الأربعين يختلف عن ذلك تماما وفيه عودة إلى السلوك العادي المألوف في الحياة اليومية ، إذ تقدم القهوة عادة محلاة بشيء من السكر ، وقد يمتنع المعزون عن تناولها ولكن ليس ثمة تريب عليهم في أن يتناولوا ما يقدم إليهم إن أرادوا . كذلك فإن الكثيرين يقدمون للمعزين عند انصرافهم شيئا من الطعام المحلي بالسكر مثل (لقمة القاضي) وبخاصة إذا كان المتوفى متقدما في السن . وتناول الطعام والشراب رمز واضح على عودة العلاقات إلى ما كانت عليه ولو إلى حد ما على ما ذكرنا .

فالاحتفال بليلة الأربعين هو في عمومها رمز على العودة - الجزئية على أقل تقدير - إلى العلاقات الطبيعية ، إذ ليس من المعقول أن يظل أهل الميت في عزلة شعائرية عن بقية المجتمع إلى أن يتم تحليل الجسد تماما ، وهو ما يستغرق حوالي سنة كاملة كما يعتقد الكثيرون . وقد يكون الاحتفال بمرور سنة على الوفاة - وهو ما يعرف باسم السنوية - رمزا على الاعتراف بتحول الجسد إلى هيكل عظمي في الحقيقة والواقع ، بينما يعتبر الاحتفال بليلة الأربعين رمزا على اعتراف المجتمع من الناحية الشعائرية بالبعث - لا الواقعية - على ذلك التحول حتى يتم التحام أعضاء المجتمع جميعا مرة أخرى .

فترة الأربعين يوما فترة تصفية يحددها المجتمع نفسه لعودة الحياة الطبيعية . وقد تكون هذه الاحتفالات هي بعض بقايا الممارسات المصرية القديمة حين كان التحنيط يتم بعد أربعين يوما ، ثم اتخذت هذه المراسم معنى وشكلا آخر في المجتمع المصري المعاصر .

وعلى أية حال فإن التحنيط هو في حد ذاته علامة ورمز على أن الميت قد أصبح يتنمى إلى العالم الآخر تماما وهذا هو الشأن بالنسبة للاحتفال بليلة الأربعين في الوقت الحالي .

والواقع أن حدوث الوفاة يتيح لأعضاء المجتمع المحلي فرصة للتعبير ليس فقط عن المشاعر والمواقف الفردية بل يعتبر أيضا فرصة للتعبير عن قوة التماسك والتضامن الاجتماعي بين أعضاء العائلة الممتدة من ناحية ، وبين أعضاء المجتمع المحلي من الناحية الأخرى . وقد يمثل ذلك بأوضح مظاهره وأبسطها في الوقت ذاته في

أداء واجب العزاء أو (التعزية) سواء بحضور الجنازة أو المشاركة في سماع القرآن ليلة الدفن (ليلة الوحدة) وكذلك حضور الاحتفال بليلة الأربعين . وكان الناس حتى عهد قريب يحرصون على إقامة العزاء لثلاث ليال ، ولكن يبدو أن قسوة الظروف الاقتصادية وتمدد الحياة جعل الكثيرين يقتصرون على ليلة واحدة ، بل إن الكثيرين يكتفون الآن بتشيع الجنازة وهو ما يطلقون عليه تعبير (العزا واحد) . وفي هذه الحالة يقنع البعض بتقديم العزاء بعد الانتهاء من صلاة الجنازة وإن كان البعض يرون أنه قد يكون من الدليل على قوة الرابطة تشيع الجنازة حتى المقابر ، ثم تقديم العزاء هناك وزيارة أهل الميت في المساء ، لتجديد العزاء حتى وإن لم يكن هناك احتفال بليلة الوحدة ، ثم العزاء مرة أخرى ليلة الأربعين . وقد يحدث في كثير من القرى المصرية وبخاصة في الصعيد أن يمتنع أهل الميت خلال الأيام الثلاثة الأولى - أو أكثر من ذلك في بعض الأحيان - عن إعداد الطعام وهنا يتولى الأصدقاء والجيران تزويدهم - وتزويد ضيوفهم من المعزين الذين قد يفقدون من القرى الأخرى بالطعام اللازم وإن كانت هذه المظاهرة آخذة الآن في الاختفاء تحت ضغط الظروف الاقتصادية . ولكن هذه الظواهر كلها رموز واضحة على التماسك الاجتماعي وعلى التكافل بين أعضاء المجتمع المحلي .

وقد تكون مشاركة النساء في الشعائر الجنائزية المختلفة رمزا أقوى وأبعد دلالة على قوة التماسك الاجتماعي في حالة الأزمات الكبرى المتعلقة بحياة الأفراد وبخاصة (أزمة) الموت . فالنساء سواء من الجيران أو الأهل أو الأصدقاء وأيضا المعارف البعيدات كثيرا ما يسارعن إلى بيت أهل الميت بمجرد إعلان الوفاة وقبل تشيع الجنازة ليس فقط لتقديم العون أو المساعدة التي قد يتطلبها الوضع القائم ولكن أيضا للمشاركة مع أهل الميت في إظهار الحزن عن طريق البكاء والعيول والصراخ (الشعائري) وإن كان هذا لا ينكر تماما عمق الحزن والأسى في كثير من الأحيان وليس أدل على تلك المشاركة (الشعائرية) من أن بعض المعزيات حتى من غير أعضاء العائلة يحرصن على الصراخ والعيول بمجرد الإقتراب من بيت أهل الميت للإعلان عن هذه المشاركة ويقابل أهل المتوفى هذا الصراخ بصراخ مماثل قد يستغرق بضع دقائق ثم يتجدد حين تغد امرأة أخرى للعزاء وهكذا . وهذا النوع من المشاركة أقرب في طبيعته إلى التحية التي تناسب المقام خاصة وأن النساء لا يتبادلن التحية عن طريق المصافحة في العزاء بعكس الرجال الذين يصافحون أهل الميت وهم يتبادلون معهم عبارات العزاء التقليدية التي لا تخرج في العادة عن « عظم الله أجرك » أو « البقية في حياتكم » وما إلى ذلك من أنواع الدعاء التي تحمل التمنيات بأن يعوض الله أهل الميت فيه خيرا وأن يصل في حياتهم ما انقطع ببعوته ، وأن يبارك الله في حياة الأحياء . (فالبقية) هنا لا يقصد بها امتداد عمر الأحياء أكثر مما قدر الله ، وإنما أن يبارك الله في تلك الحياة بفضله ورحمته .

وتشارك النساء في الشعائر الجنائزية التي يقيمها أهل الميت في الأيام الثلاثة التالية للوفاة أيضا وهي يوم الصبحة أي صبيحة اليوم التالي للوفاة ثم يوم (الفرق) وهو اليوم الثالث بعد الوفاة ، إذ يفصل الصبحة عن الفرق يوم الراحة الذي يلتبس فيه أهل الميت شيئا من الراحة من عناء الممارسات والضغوط النفسية والعصية التي تحملوها يوم الوفاة والدفن ويوم الصبحة وفي الوقت نفسه يستعدون ليوم الفرق ولا تخرج الممارسات في اليومين (الصبحة والفرق) عن قراءة القرآن التي يتلوها بعض المشايخ من العميان في الأغلب حيث يتاح لهم الجلوس بين المعزيات ، ثم البكاء والعيول مع الدب والتعديد وبخاصة في حالة موت الشباب . وقد يتولى ذلك نداءات أو معددات مأحورات حتى (تحمي) الجنازة أو تصبح (حامية) أو (حارة) وتشير بذلك مشاعر الحاضرات عن طريق (تعديد) أو سرد مآقد أو مآخر المفيد ، وكثيرا ما يدخل ذلك بعض المبالغة والتوهيل بل ووصف الميت بما ليس فيه وإنما المهم هو أن ينسب إليه ما يعتبره المجتمع فيما عالية ترفع من شأن الإنسان ، أو قد يندبن حظ الميت الذي مات فل أن يحقق ما أراد خلال حياته القصيرة ، أو نذب حظوظ الأحياء من أقرابه الذين حرموا منه ومن خدماته وأفضاله . وقد يصاحب الندب بعض الحركات الجسمية الشعائرية واللطم على الخدود في وقع رتيب أو الدق بعنف على الصدور أو (الشلشلة) بقطعة من القماش الأسود الذي يوضع فوق الرقبة من الخلف ، وتمسك المرأة بطرفيها وهي تحركها حول عنقها حركات تتناسب مع الدب واللطم والحركات الجسمية الأخرى وكذلك مع وقع الدفوف التي قد تصاحب الندب وإن كانت هذه الظاهرة آخذة الآن في التراجع . وفي بعض المناطق الصحراوية يوضع إناء (طشت) به ماء وسط حلقة النساء أثناء الندب ، وتمسك النساء المشاركات في الندب خدودهن بأظفارهن حتى تدمي ثم يعسلن الدم في الماء ، ليعاودن العملية من جديد . وكما سبق أن ذكرنا ليس من الضرورة أن تكون هذه المظاهر دليلا على عمق المشاعر أرحى على المشاعر الحقيقية ، وإنما هي تعبير عما يمكن تسميته بالمشاعر الطقوسية ، خاصة وأن أهل الميت يراقبن عن كثب ما يصدر عن مشاركة من المعزيات حتى يرددن (التحية) يمثلها في المناسبات المماثلة . وكان هناك نوعان من التبادل في المشاركة والتساوي في المعاملة ، كما أن هذه المشاركة هي أقرب شيء في طبيعتها إلى نظام النقطة المعروف في الأفراح .

والنساء في بعض مناطق الصحراء الغربية في مصر مثلا يكون الميت فيرددن في ندهن وهن يخاطبن (فرس) الفقيد قائلات :

يا حمرى يام ركبائين
وديتى خيالك فيين

وقد لا تكون للميت فرس حمراء أو غير حمراء بل ولعله لم يكن فارسا على الإطلاق بل ولم يمت في حياته صهوة حصان ، ولكن الفروسية والبطولة تعتبران من القيم العليا في المجتمع البدوي ولذا فإن الندابات يلحظن هذه الصفات المعبرة عن القيم بالفقيد . بل إن المعددة بدلا من أن تعدد أوصاف المفيد قد تنكس حظ الأحياء على لسان إحداهن - زوجته مثلا أوابته - وتشير إلى (قلة نختها) وأن الزمن كان يقف لها دائما بالمرصاد فتقول

نسموا النوايب وخذت الكبير كومي
قالوا خاية - قلت من يومى

أو قد تقول

إلى جبرالى أكتبه فى جبرنال
وأديه لعالم طويل البال
واللى جبرالى أكتبه فى فائمة
وأفستكره بالليل وأنا نايمة

وهكذا

بل إن كل امرأة كثيرا ما تنتهز الفرصة لتذكر موتها هي وأحزانها هي وتبكي حطها هي وليس حزنا على الميت نفسه . وهذا هو ما مقصده حين تتكلم عن الكاء الشعائري أو الحزن الشعائري

ويحرص معظم الساء في مصر على ألا يكون الفرق يوم الأحد أو الاثنين وأن تؤجل الممارسات الشعائرية المتعلقة بذلك اليوم إلى يوم آخر (الثلاثاء) وذلك خشية أن يموت (أحد) أفراد العائلة أو (اثنان) منهم إن أقيمت جنازة الفرق في أحد هذين اليومين . وعلى أية حال فإن المشاركة في الممارسات الجنائزية المتعلقة بيومى الصبحة والفرق هي مشاركة (شبه إجبارية) وتتأخذ على عدم حضورها الصديقات والقرينات ونساء الجيران إذا تخلفن عن ذلك . ومثل هذا اللوم قد يوجه لمن تتخلف عن حضور احتفال الأربعين وإن كان ثمة نوع من التسامح في ذلك كما ، أن ثمة نوعان من التسامح أيضا في عدم حضور

(•) الواقع أنه يمكن أن نجد بعض أوجه الشبه بين الممارسات التي تؤدي في حالة الوفاة وفي حالة الزواج . من ذلك مثلا الاحتفال بيوم الصبحة في الوفاة وهي تقابل (الصباحية) في الزواج مع الاختلاف بطبيعة الحال في الأوضاع ونوع المشاركة . كذلك نجد أن الاحتفال بالأربعين يقام في حالة الوفاة وفي حالة (تطهر) المرأة بعد الولادة بحيث تعود بعدها إلى حياتها الطبيعية وبخاصة فيما يتعلق بالاتصال الجنسي . وثمة أوجه شبه بين الاحتفال بمرور أسبوع (السبع) على الولادة وعلى الزواج وعلى الوفاة وإن كان في الحالة الأخيرة يتخذ شكل الاحتفال بأيام الخميس وهذه المشابهات كلها تلازم - مع درجات مختلفة من التفاوت في الأهمية - كل الاحتفالات التي تصاحب انتقال الفرد من حالة اجتماعية معينة إلى حالة أخرى ومن العزوية إلى الزواج أو من الحياة إلى الموت وهو ما يعرف باسم شعائر المرور أو شعائر الانتقال . Rites de ssage

الممارسات الشعائرية التي تقام يوم الخميس التالي للدفن أو على الأصح التالي لحارة العرق. مساء مصر يقمن بعض الشعائرية الخاصة بالكهنة على الميت لأيام الخميس الثلاثة التالية ليوم القبر وفي هذه الأيام الثلاثة يقرأ القرآن وتزور النساء (وأحياناً الرجال وإن لم يكن ذلك ضرورياً) قبر الميت وتوزع الصدقات التي تعتبر (رحمة وبورا) على (روح المرحوم) ولكن حتى هذه العادة بدأت تختفي بالدرجة في المدن إلا في حالة موت الشاب حيث تقام حارة نسائية بعرض بها الدب والتعديد مثل يوم الصحة ويوم العرق تماماً. ولما يعرف النسب في احتمالات الخميس ولا يقدم الأهالي تبريراً معقولاً لذلك وإن كان هناك من يقول إن روح الميت تزور القبر (تسك) يشاهد القبر كل أسبوع اعتباراً من مساء الأربعاء وطلبة يوم الخميس ولا تعود إلى مقبرها مرة أخرى إلا مع غروب شمس ذلك اليوم وإن هذا يحدث دائماً ويستمر على أمل أن يزور الأهل والأصدقاء القبر فتراهم الروح وناس بهم واليهام. وبذلك فإن زيارة القبر يوم الخميس تحظى بحفاوة كبير من اهتمام الناس في مصر - ولكن يلاحظ في الوقت ذاته أن الكثيرين يفضلون عقد زيجاتهم أو حفلات زفافهم مساء الخميس وإن كان يدخل في الاعتبار في هذه الحالة الأخيرة أن اليوم التالي هو يوم الجمعة وهو يوم العطلة الأسبوعية مما قد يعطى الفرصة للسهر مساء الخميس.

والإحتفالات الشعائرية التي تقام أيام الصحة والفرقة والخميس إحتفالات شعائرية نسائية بحتة. إذ قلما يذهب إلى القبر أهل بيت الميت من الرجال ولمدة قصيرة فقط أيام الخميس الثلاثة التالية للدفن على ما ذكرنا، وهي في ذلك تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعائر الخاصة بلمبة الأربعين التي يغلب الرجال في المشاركة فيها على النساء، وحتى النساء اللاتي يتوجهن إلى بيت الميت يوم أوليلة الأربعين هن في العادة السيدات القريات فقط أو من أعضاء العائلة الكبيرة الممتدة أي أن ثمة نوعاً من الفصل بين الحسين حتى في ممارسة الشعائر المتعلقة بالموت، وهي ظاهرة تعكس الوضع الذي لا يزال قائماً في المجتمع المصري والذي لا يزال يراعى في كثير من المناسبات وبالأخص المناسبات المتعلقة بمراحل الحياة الكبرى بالنسبة للفرد، والتي سبق أن أشرنا إليها ونعني بذلك شعائر المرور أو الانتقال فلا تزال الإحتفال بمرور أسبوع مثلاً على ولادة الطفل الجديد إحتفالات نسائية في عومها. كما أن نوعاً من الفصل بين الحسين في الإحتفالات الخاصة بمرور أسبوع أيضاً على الرواح بها وهي إقامة حفلات عقد القران ذاتها، حيث لا يحضر في العادة عقد القران سوى الذكور بينما قد تجمع النساء في حجرة خاصة بهن ولا يجلسن إلى الرجال أثناء عقد القران حتى وإن لم يكن هناك سوى أعضاء العائلة أو العائلتين المتصافيتين. وليس هذا على أية حال مجال لتسع هذه الظاهرة بالتفصيل. ولكن ما نود أن نشير إليه هنا هو أن هذا الفصل كثيراً ما يراعى حتى في حالة دفن الميت. إذ العادة أن يدفن الرجال مع الرجال والنساء مع النساء وقلما يدفن رجل مع امرأة إلا إذا كتبت من

المحارم أو إذا كان العهد قد تقادم على دفن الشخص من الحد الآخر. كذلك الحال بالنسبة لمراعاة قواعد القرابة. فالعائلة في عائلته أبوية كما أن القرابة قرابة عاصبة تسير في خط الذكور. وبذلك فالمرأة تظل عضواً في جماعتها القرابية العاصبة ولا تفقد العصوية بالرواح، بل إن الروجة تظل محتفظة باسم أبيها واسم عا الأب ولا تحمل اسم عائلة الزوج. كما تظل محتفظة بحفظها كاملاً الميراث الذي قد يتركه الأب أو الإخوة أو غيرهم من الأقارب العاصبة إن لم يكن لديهم ورثة من الذكور يحجبونها وذلك حسب ما يقره الشرع الإسلامي. وبمعكس ذلك الوضع في كثير من الأحيان حين ود المرأة المتزوجة إذ إن العادة أن تدفن في مقابر جماعتها القرابية العاصبة وليس في مقابر أهل الزوج. إلا إذا أرادت هي نفسها ذلك حتى تكون قريبة من أولادها حين يحجب أهلهم. وفي هذه الحالة تراعى ردة المرأة. وإن تكن هناك حالات ينسب فيها الراعي بين العائلتين - عائلة المرأة العاصبة وعائلة الزوج - حول المكان الذي ينبغي دفنها فيه. والطريف في الأمر أنه في الحالات التي يدفن فيه أشخاص من كلا الحسين فإن الكثيرين يراعون أن يكون دفن الذكور في جانب من القبر بينما تدفن النساء في الجانب الآخر، كما يتم (تكوين) عظام كل من الحسين على حدة بعد تحول الحنة إلى هيكل عظمي وقد يوضع حاحز من الحجارة داخل القبر ليكون فاصلاً (رمزياً) بين الحسين.

وانتقال الروح إلى العالم الآخر لا يعنى نهاية العلاقة بين عالمي الأحياء والأموات بقدر ما يمثل مرحلة جديدة في العلاقة بين الميت وأهله. أي أن العالم الآخر يعتبر امتداداً لهذا المجتمع. كما أن الانتقال إلى ذلك العالم لا يعنى بالضرورة انتهاء (عضوية) الميت بقدر ما يعنى أن هذه العضوية تتحد طامعاً آخر، وأن الميت (يحتل) مكانة جديدة بالنسبة لأعضاء ذلك المجتمع.

وليس أدل على ذلك من أن الميت يتراعى للأحياء مشراً أو مذكراً في مناسباتهم وأحلامهم ومن أنهم يذكرونه بالأدعية وبالرحمة والمغفرة وأنه لا يجوز على الميت سوى الرحمة. ليس فقط لأنه أصبح بين يدي الله وأنه في دار الحق ونحن في دار الدنيل بل وأيضاً لأن هذا الترحم هو ما ينبغي أن يكون بالنسبة لكبار السن من الأحياء الذين يحتلون مكانة عالية تستوجب الاحترام بصرف النظر عن بعض ما يكون بهم من نقص وعن بعض مقوماتهم الشخصية. وهذا يطلق بالآخرى على الموتى حتى وإن لم يكونوا قد وصلوا إلى السن العالية المرتفعة، فالموت هو نهاية الحياة مثلما تعتبر الشيخوخة التي تستوجب الاحترام هي آخر مراحل العمر.

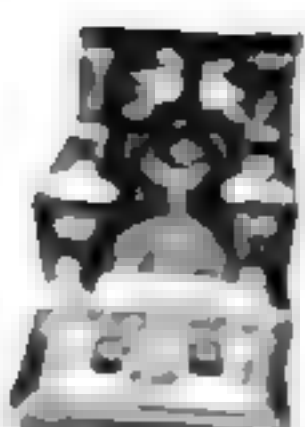
وبذلك فإن الموت يصنف مكانة عمرية رمزية على الموتى بصرف النظر عن أعمارهم الفيزيقية الحقيقية - وذلك بإستثناء الأطفال ضبيعة الحال.

والميت من جهة (يشعر) بما يدور حوله ويترك تصرفات الآخرين وسلوكهم إزاءه بعد أن تغارق الروح الجسد. بل إن الجسد

نفسه يظل بعد الموت مباشرة محتفظاً ببعض الإحساس خاصة وأن الروح ترد إليه في القبر أثناء حساب القبر أو حساب الملكين والذي يستخدم كمثل في الحياة اليومية لدقة السؤال والمحاسبة والمتابعة. ولذا نجد أنه أثناء الدفن يحرص الناس على تسوية الأرض تحت الجسد بحيث لا توجد قطعة من الحجارة أو الحصى مثلاً يمكن أن تسب الألم للجسد (الميت) كما أن الرأس ذاتها توضع فوق (قالب) من الطوب أو الحجر يراعى أن يكون مستويًا مثل الوسادة بقدر الإمكان. والناس يدعون في ذلك للميت بأن (يشش) الله (الطوبى) التي تحت دماغه، أي أن يجعلها لينة تحت رأسه حتى لا تؤلمه. وهذا أيضاً موقف فيه نوع من المفارقة حيث يدرك الناس أن الروح هي أصل الحياة وبدونها يفقد الجسد كل إحساس كما يفقد الشخص ذاته كل إدراك. ولكن هذه المراسيم فيها نوع من الرمزية التي تشير إلى عدم نهاية الشخص ذاته بحيث إن الجسد يظل فيه شيء من الإحساس بعد الوفاة. وربما كان ذلك نتيجة للاعتقاد بأن الروح تظل قريبة من الجسد بعد الدفن من ناحية زيارتها للقرى أيام الخميس على ما ذكرنا.

وأخيراً فإن العلاقة بين الموتى وعالم الأحياء تتمثل في بعض الطقوس ذات الطابع السحري والتي تقوم كلها في أساسها على الاعتقاد الذي سقت الإشارة إليه من أن روح الميت تزور أهلها وبيتها القديم من حين لآخر وأنها (تسكن) أو (تسك) شاهد القبر ليلة الخميس من كل أسبوع. والناس يقيمون من هذه الزيارات ومن هذه العلاقة القائمة في كثير من النواحي المتصلة باستمرار الحياة واستمرار الصلة قائمة، والتي ترمز في آخر الأمر إلى الرغبة اللاشعورية في (استمرار) الميت في الحياة في هذا العالم وبالتالي إلى القبول من أي تصور للموت على أنه نهاية لحياة الفرد. ويظهر هذا بوضوح في بعض الممارسات التي تلجأ إليها النساء سواء في الأرياف في الوجهة الحرة أو في الأحياء الوطنية من المدن أو في كثير من نواحي الصعيد حين تريد المرأة الحمل، بما في ذلك النساء العاقرات فمن مثل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى الاستحمام (على بعض عظام أحد الموتى التي يمكن الحصول عليها بسهولة من أحد القبور، وذلك بأن تضع العظام على أرض الحمام بين ساقها المتباعدتين أثناء الاستحمام وهذه عادة قديمة مشتقة إلى حد أن بعض النساء في الصعيد، كما تشير إلى ذلك وينفريد بلاكان Wir Fellowen of Upper Egypt في كتابها الفلاحين في الصعيد The Fellowen Of upper Egypt قد يستحممن على بعض التماثيل الفرعونية الصغيرة من أجل تحقيق الهدف ذاته. كذلك قد تلجأ بعض النساء إلى الاستحمام (على) أحد الأحجار المتزوجة من أحد القبور القديمة، أو قد تزور بنفسها المقابر أثناء الليل وتخطو فوق بعض القبور أو لتحصل بنفسها على الحجر الذي سوف تستحم عليه وغير ذلك من الإجراءات والممارسات التي تقوم كلها على الاعتقاد بأن روح الميت تسلك إلى رحم المرأة التي تريد أن تحمل فيتحقق لها ما تريد.

من أجل ذلك نحرص المرأة في معظم الأحيان إلى أن تكون العظام التي تستحم عليها هي عظام أحد الأقارب من العائلة، وأن يتم نزع قطعة الحجر من قور أحد الأقارب أيضاً وذلك لضمان ألا ينقل إلى رحم المرأة روح غريبة عن العائلة وتخلط الأسباب باللي. فكان فكرة استمرار فكرة الحلال والحرام في العلاقات الحسية وفكرة المحافظة على العرض والشرف تظل مسيطرة على أذهان الناس حتى في الممارسات السحرية المتعقدة بالصلة بين الأحياء والموتى، ونصور استمرار الروح وتأثيرها ودور الموتى في حياة المجتمع المصري القائم. وقد لا نكون هناك أفكار واضحة بين الناس من التسامح أو الحلول ولكن حديث الناس في الحياة اليومية وبخاصة حين يقارنون بين حصائص ومقومات أحد الأشخاص العيزيقية والسلوكية والدينية وبين أحد الموتى من أقاربهم العاصمين يمكن أن نستدل منها على اعتقاد الناس في إمكان انتقال الروح منتقلة في تلك الخصائص والمقومات إلى الأجيال التالية حتى وأن يذكر الناس ذلك صراحة، كما أن نسبة كبيرة جداً من الناس العاصمين في مصر يحفظون قوانين الوفاة وإن كانوا يقولون في الوقت ذاته: إن (العرق يمد لسابع جد). ولكن المؤكد على أي حال هو أن أرواح بعض الموتى قد تتحد في شكل (الغرائس) الأبيض اللطيف التي سقت الإشارة إليه. أحياناً في بعض الحيوانات، وبخاصة القطط، ولذا يكره الناس إلقاء القطط وبالأخص أثناء الليل خشية أن يكون فيها روح أحد الموتى، أو أن تتحد في شكل العفاريات والأشباح التي تروى الناس في حياتهم وذلك حين يموت أحد الأشخاص. وبخاصة إذا كان ذلك الشخص شريفاً في حياته أو موات مينة عيفة. وكلها دلائل ترمز إلى اعتقاد المصريين في استمرار الروح وإمكان تعاقبها في الأحياء سواء أكانوا بشرًا أم حيوانات وهي كلها رموز خلود الروح من ناحية واستمرار العلاقات بين عالمي الموتى والأحياء والتأثير المتبادل، أو التفاعل بين العالمين وهذا كله يرمز في آخر الأمر إلى أن الموت ليس هو نهاية الحياة، حياة الفرد، وإنما هو مرحلة في (حياة) الفرد الاجتماعية، لو أن قلته من مرحلة أخرى في ذلك المتصل المطلق الذي يربط بين الولادة والوفاة التي هي بمثابة ولادة في عالم آخر يعتبر استمراراً لهذا العالم وهو ما تنفص إليه التفسيرات الأنثروبولوجية للشعائر والطقوس المتصلة بالموتى والوفاة وتظهر إلى هذه الشعائر على أنها شعائر تمثل عملية الانتقال من مرحلة لأخرى وتسهل انفصال الفرد من وضع اجتماعي معين يحتله بالمثل وانتقاله إلى وضع اجتماعي ومكانة اجتماعية أخرى تالية ولكنها تتركز على المكانة السابقة وتعبر اتصالاً لها.



المناسبات الدينية

بقلم : الدكتور حافظ الاسود

أولاً : من حيث الوظيفة الظاهرة نحد أن المناسبات الدينية تعزز المعتقدات والشعائر الدينية حيث يشط فيها الوعط الدينى الذى يستهدف حت الأفراد على التمسك بديهم . ومن ناحية أخرى يحيل الأفراد لأن يؤدوا الشعائر الدينية فى المناسبات الدينية بشكل جماعى وبصورة أكثر حيوية من تأديتها فى الأيام العادية . وبالإضافة إلى ذلك ترتبط بعض المناسبات الدينية بشعائر وفرائض محددة لا توجد فى أوقات أخرى من العام مثل صيام شهر رمضان والحج

ثانياً : من حيث الوظيفة المسترة تلعب المناسبات الدينية دوراً كبيراً فى التماسك أو التضامن الإجماعى للمجتمع . ففي هذه المناسبات تكثر الزيارات بين الأهل والأقارب والجيران والأصدقاء مما يقوى الشعور الإجماعى لديهم ويعزز انتماءهم لأسرهم ومجتمعهم . ففي خضم الأعباء والمشاكل اليومية التى يخترها أفراد المجتمع والتى تجعل كل منهم فى معزل عن الآخر تأتى المناسبات الدينية لتحدد وتقوى أواصر العلاقات الإجماعية والقرابة بينهم .

ثالثاً : تكشف المناسبات الدينية بصورة جميلة عن المعتقدات والتصورات التى لدى أفراد المجتمع المتعلقة بالكون المحيط بهم والعالم الذى يعيشون فيه بشقيه المنظور وغير المنظور والعالم الآخر الذى سوف يحاسون فيه ، وهذه التصورات أو رؤى العالم لا يمكن إستشفافهما من المعتقدات والممارسات الدينية المرتبطة بمسألة دينية واحدة بل تستلزم التعرف على المعتقدات والممارسات المرتبطة بمناسبات دينية أخرى والكشف عن العلاقة القائمة بينها .

رابعاً : تسم المناسبات الدينية باحتوائها على عناصر فلكلورية متميزة . وبعض هذه العناصر الفلكلورية يمتد جذورها إلى عصور سابقة على الإسلام كما أنها تتغير وتتحدد فى شكل يساير إيقاع الحياة المعاصرة . وخاصة التجديد أو التكليف مع الظروف الحضارية التى

ترتبط المناسبات الدينية أشد الارتباط بالمعتقدات والممارسات والشعائر والاحتفالات الدينية التى تتأثر بالبيئة الإجماعية والثقافية الشعبية تأثيراً كبيراً . والمسألة الدينية يمكن أن تكون عبداً أو مولداً أو موسماً . وهذه الكلمات الثلاث تشترك فى خاصية أساسية وهى أنها تشير إلى مفهوم العادة وتكرار حدوث المناسبة فى فترات زمنية محددة من كل عام وفى واقع الأمر تستخدم كلمة «موسم» فى مضمونها الإجماعى والشعبي لتعنى أى مناسبة دينية يلتزم فيها الأفراد بواجبات والتزامات معينة تجاه ذويهم وأقاربهم ورفاقهم

وتلعب العوامل الإجماعية والثقافية الشعبية بعناصرها الفلكلورية دوراً كبيراً فى تشكيل وصيغ كل مناسبة دينية بصبغة تميزها عن سائر المناسبات الدينية الأخرى . فالاحتفال بالمولد النبوى الشريف على سبيل المثال يختلف عن الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج أو عيد الفطر .

والمناسبات الدينية لها أهميتها ووظائفها التى تؤديها فى المجتمع وطبقاً لرأى روبرت ميرتون Robert Merton هناك نوعان من الوظائف .

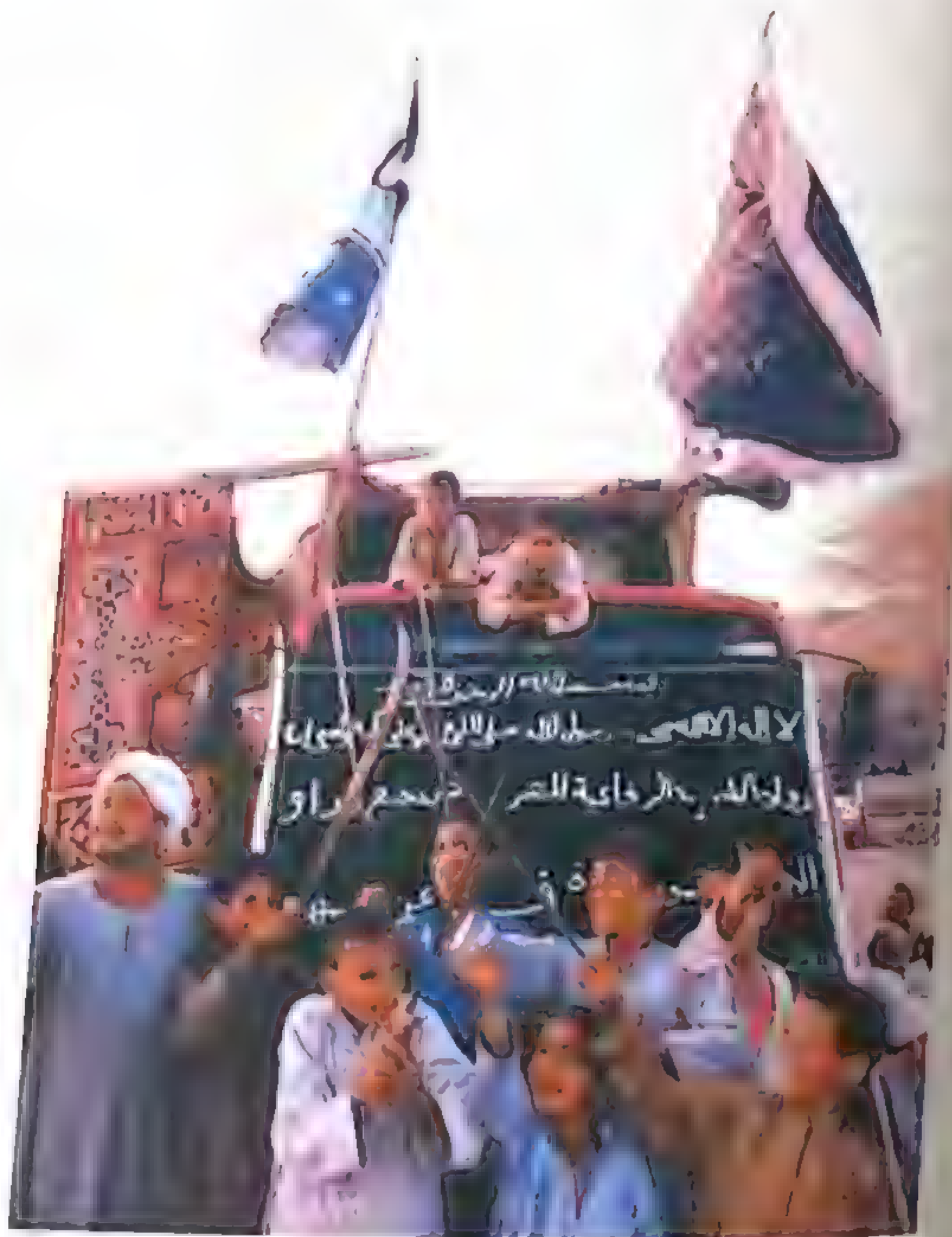
أولاً : الوظيفة الظاهرة Manifest وهى تلك التى يدركها ويقصدها الفاعلون الأفراد أو المشاركون فى فعل إجماعى معين .

ثانياً : الوظيفة المسترة أو الكامنة Latent وهى تلك التى لا يدركها الأفراد ولكنها تلعب دوراً أساسياً فى استمرار وتماسك البناء الإجماعى . وعلى هذا الأساس يمكن إجمال وظائف المناسبات الدينية فيما يلى .





الزيات على جامع سيدى
يوسف أبو العجاج بالأنصر



احدى الطرق الصوفية تشارك
الإحتفالات تحمل اليارق والأعلام

وهو عبارة عن طبق حلو يقدم بعد الغداء وهو يشبه طبق الأرز باللبن المشهور ويختلف عنه في أنه بدلا من الأرز يستخدم القمح بعد أن يقع في الماء وتستبعد القشرة الخارجية ، ويقدم طبق « عاشوراء » وعليه الزبيب وجوز الهند المبشور والمكسرات كل على حسب امكانيات المادية . ولعل استخدام القمح هنا يرتبط بالمعتقد الشعبي حول بركة « القمح » الذى يعتمد عليه الأفراد في حياتهم وخاصة في صنع الخبز أو العيش .

ويحتفل بيوم عاشوراء في البلاد الإسلامية التى يسود فيها المذهب الشيعى مثل : إيران والعراق عن طريق تأدية بعض الممارسات والشعائر التى يتم فيها تمثيل استشهاد الحسين وطقوس دفنه ، ويصاحب هذه الشعائر التمثيلية لطم الخدود وشق الملابس والرناء حزنا على الحسين .

٢ - المولد النبوى الشريف :

يقع المولد النبوى مولد النبى « صلى الله عليه وسلم » فى ليلة ١٢ ربيع الأول وهو من أكبر المناسبات الدينية حيوية وبهجة فى كافة المستويات الشعبية وغير الشعبية . وفى الحقيقة يمثل المولد النبوى أهمية خاصة دون المناسبات الدينية الأخرى وذلك نتيجة أنه لا توجد احتفالات شعبية بعيد رأس السنة الهجرية مثلما هو الحال فى أعياد رأس السنة الميلادية أو أعياد الكريسماس فى البلاد الأوربية وأمريكا ويمكن القول : أن الاحتفالات الشعبية بالمولد النبوى الشريف فى المجتمع المصرى تشبه فى أكثر من جانب احتفالات أعياد الميلاد أو رأس السنة الميلادية وأهم جانب مشترك بين هذه الأعياد هو الإهتمام الكبير بإدخال البهجة والفرحة على الأطفال وذلك عن طريق تقديم الهدايا التى يكون معظمها عبارة عن حلوى فى أشكال واللوان مختلفة وما يصاحب ذلك من تفضن وإبداع فى تزيين الشوارع والمنازل والمحلات التجارية فى الأحياء الشعبية باللافتات واليارق والأعلام والأنوار البهجة وغنى عن الذكر أن الأطفال هنا يرمزون إلى الميلاد الجديد والمستقبل ، فهم أكثر ارتباطا بكل أعياد الميلاد .

ويبدأ الاستعداد للإحتفال بمولد النبى فى بداية شهر ربيع الأول حيث تزيّن الشوارع بالأعلام والأنوار وتنصيب اسرافات والخيام الصغيرة لبيع الحلوى فى أشكال متعددة ومن العادات الشعبية تصميم هياكل مصنوعة من الخشب والورق المقوى على شكل الكعبة والمسجد ورفعها بواسطة حبال أو خيوط قوية من الأركان الأربعة بحيث تتوسط الشارع وبحيث يمكن رؤيتها من مسافة كبيرة . وفى بعض المدن وعواصم المراكز الريفية يأخذ الإحتفال عدة أشكال شعبية ودينية نذكر منها ما يلى . الشكل الأول يتمثل فيما يعرف بالنقرزان (وينطق النجرزان) . والنقرزان عبارة عن جمل يتم تجميله بوضع كسوة من القماش المزركش ذى الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والزرقاء الزاهية على جسده . ويزين رأس الجمل أيضا بقطعة من نفس القماش المزركش مع إضافة الإربطة الحمراء والبيضاء التى تتدلى من خلف

يعيشها الإنسان من أهم خصائص العاصر الفلكورية . وبهذا المعنى الفلكورى تؤدى المناسبات الدينية عدة وظائف هامة : فمن ناحية تساهم فى الكشف عن العاصر الفلكورية غير الدينية التى امتزجت بالدين بمرور الزمن امتزاجا يصعب لغير الدارس المتخصص أن يميز بينها وبين الجوانب الإسلامية الخالصة . ومن ناحية أخرى تفسر أى المناسبات الدينية - الأسباب أو العوامل التى تجعل من مجتمع إسلامى معين مثل المجتمع المصرى يختص بمقومات وسمات تميزه عن مجتمع إسلامى آخر فى مجال الاحتفالات الدينية . وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ، وفهم المجتمع من زاوية فلكورية .

خامسا : تقدم المناسبات الدينية وسائل اجتماعية . جمعية وتلقائية للترويح عن النفس بشكل يجمع بين الجوانب الروحية والمادية أو الدينية والدنيوية فى وحدة واحدة فكل أفراد المجتمع كبيرا وصغيرا يشعرون بالبهجة والسرور والسعادة فى هذه المناسبات . ومما لا شك فيه يكون لذلك أثر إيجابى كبير فى تجديد نشاط الأفراد وإرضاء حاجتهم للترويح خاصة ذلك النوع من الترويح الذى يكون له معنى بالنسبة لهم لإرتباطه بقيم ومعتقدات دينية . سوف تناول هذه الدراسة المناسبات الدينية طبقا للترتيب الزمنى للتقويم الهجرى .

١ - عاشوراء :

تعتبر عاشوراء (أويوم عاشورة) مناسبة دينية يحتفل بها المسلمون على كافة المذاهب من سنة وشيعة وإن كان أهل الشيعة يحتفلون بها بشكل متميز . ويقع عاشوراء فى العاشر من شهر محرم أول شهور التقويم الهجرى . وترتبط هذه المناسبة باستشهاد الحسين بن على بن أبى طالب وحفيد رسول الله « صلى الله عليه وسلم » فى معركة كربلاء الشهيرة . ويحتفل المجتمع المصرى الذى يدين أغليته الكبيرة بالمذهب السنى بإحياء هذه الذكرى بتلاوة بعض الآيات القرآنية والأناشيد والتواشيح الدينية بجانب الأطعمة والمأكولات التى تعد بشكل خاص كفا وكما والتى تحتوى على قدر كبير من اللحم والدسم والطيور وأطباق أخرى متنوعة . وهناك التزامات اجتماعية وأسرية تؤدى فى هذه المناسبة ، وعلى سبل المثال يقوم العريس أو الخطيب بزيارة خطيبته فى منزل أسرته ويقدم لها « الموسم » الذى هو عبارة عن هدية غالبا ما تكون شيئا يصلح لإعداد عشاء الزوجية فى المستقبل أو يقدم لها نقودا .

ويمتاز الحضر وخاصة الإسكندرية والقاهرة عن الريف بظاهرتين شعبيتين .

أولا : توجد بعض مظاهر الإحتفالات الشعبية متمثلة فى إنارة شوارع الأحياء الشعبية بالمصابيح ذات الألوان الزاهية والمتنوعة بالإضافة إلى شراء حلوى وخاصة الحلوى من النوع الشعبى المألوف فى إحتفالات المولد النبوى الشريف (والتى سوف نذكرها عند تناول هذه المناسبة الشريفة) . الظاهرة الثانية تعرف باسم « طبق عاشوراء »

الأذن وعلى الحرة الأمامي من سام الحمل توضع طبلتان كبيرتان تأخذ كل منهما شكل نصف الكرة والهيكل الأوسط للطفلة يكون مصصها من الحاس الأصفر المشوب بحمرة خفيفة وعلى أطراف الطفلة تشد قطعة من الحلد الرقيق الذي يستخدم لإصدار الصوت الإيقاعي المميز لها وتوضع أعلام صغيرة خضراء وبضياء على جانبي كل طفلة أما العارف فيجلس على مكان أعد له فوق سام الحمل ثم يأخذ بفرع الطلطين الكبيرتين بمقراص من الخشب وتارة يفرع الحلد المشدود وتارة أخرى يفرع الحزم الحاسي من هيكل الطفلة مصدرا إيقاعات شععية يتهج بها ويرقص عليها الأطفال والصبي الذين يتبعون القران حيثما ذهب ويتوقف الحمل أو القرزان أمام الحانات والمازل ويصبح العازف موجهها حديث لأصحاب المحلات والسكان عامة قائلا : عودا عودا . . . يا رسول الله مدد . ويقوم هؤلاء الأفراد باعطائه نقودا يقوم بحملها شخص يفرد الحمل حيث تسهل عليه الحركة

والشكل الثاني من الاحتفالات يتمثل في مواكب الطرق الصوفية . والمواكب يتألف من مجموعة من الأشخاص أو المريدون الذين يتسبون إلى إحدى الفرق الصوفية يتطعمون في شكل صفين متوازيين يتوسطهم أويقودهم قائد وبعض هذه المواكب تتقدمها مجموعة من العارفين على الآلات الموسيقية مثل الباي والدوب والرمد والطفلة . وبعد صلاة العشاء من كل ليلة يبدأ المواكب في التحرك ويحوي الشوارع الرئيسية بالمدينة . وأثناء سيرهم يشد المشتركون في المواكب قصائد دينية صوفية في مدح الرسول والأولياء وأقطاب الصوفية وهذه القصائد كتبها بعض الشعراء الصوفية وغالبا ما يسبق إنشاد هذه القصائد افتتاحية يحفظها ويرددها المشتركون في المواكب لكنها لا تدخل ضمن القصائد المكتوبة . ومن الأمثلة على العبارات الافتتاحية ما يلي

الله .. الله .. الله .. يا رسول الله نظرة
الله .. الله .. الله .. يا حبيب الله نظرة
الله .. الله .. الله .. يا نبي الله نظرة

وتستمر المواكب الصوفية وكذلك القران في الاحتفال من بداية شهر ربيع الأول وتنتهي في يوم الليلة الكبيرة أو الحنانية . وفي نهاية ذلك اليوم يتم الاحتفال الذي يعرف بالرفة أو زفة المولد .

وتبدأ الرفة في أغلب الأحيان بعد صلاة الظهر بحوالي ساعة أو ساعتين حتى يجتمع كل من يشارك فيها في مكان معلوم متفق عليه ويشارك في هذه الزفة ضباط وعساكر (وخفر في الأرياف) من وزارة الداخلية أو من أقسام البوليس ويستطى الصراط الحيات ويقودون الرفة تسعهم طواير العساكر والحفر ، ثم مواكب الطرق الصوفية ، كل مواكب بأعلامه وإشاراته المميزة . ويلى ذلك الحرفيون وأصحاب المهن المختلفة من نحارين وحدادين وأصحاب محلات الأثاث المنزلي

وأصحاب ورش السيارات والآلات الزراعية الذين يتخذون من الرفة وسيلة للإعلان عن أعمالهم . وبعد ذلك تأتي عربات نقل كبيرة ومتوسطة الحجم وعربات (كازو) تحرها الخيل محملة بعشرات ومئات الأفراد من الحسنيين الذين جاءوا متطوعين للاشتراك في الرفة وتحوي الرفة الشوارع الرئيسية في المدينة حيث يحرج السكان لمشاهدتها متراحمين على أرصفة الشوارع ونوافذ وشرفات وأسطح المنازل

وفي المساء يحتفل الناس بالليلة الحنانية وغالبا ما يكون ذلك في مكان واسع حيث يصب السرايق الذي يحرق إله المداحون . وتقام السرايقات المختلفة وسائر أنواع التسلية والترفيه والتي يحدث إليها الأفراد . لكن ذلك لا يمنعهم من الاستماع إلى الأغاني والتواشيح والسير الدينية حيث تقوم أجهزة مكبرات الصوت بنقلها بصوت يسمعه الجميع في ساحة الاحتفال . ويتناول المديح بأسلوب شعبي شيق سيرة حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والشارة بمولده واستعداد كل الحلائق والأشياء المظتورة وغير المظتورة لاستقبال سيد الكونين .

وبالرغم من أنه في المولد النبوي مثلما هو الحال في المناسبات الدينية الأخرى يكون الاحتفال مرتبطا بتقديم كميات من الطعام وخاصة اللحم أو الطيور وسائر الأنواع الأخرى من المأكولات إلا أن أهم خاصية تميز هذا الاحتفال هي شراء الحلوى والحمص . وهناك نوعان من الحلوى : الأولى : هي الحلوى الباشقة (أو العلف) وتشمل السمسمية والحمصية والبولية (المصنوعة من العول السوداني) . وهذه الحلوى تأخذ إما الشكل الدائري (وهو الأكثر شيوعا وشعبية) أو شكل المستطيل . والنوع الثاني من الحلوى الأكثر ارتباطا بمولد النبي هو نوع الحلوى المصنوعة من السكر المذاب بتأثير الحرارة والذي يصب في قوالب ويشكل بأشكال مختلفة . ومن هذه الأشكال على سبيل المثال : العروسة (المعروفة باسم عروسة المولد) والحصان الذي يمتطيه فارس شاهرا سيفه والذبيك ، والمسجد ، والسقبة والطائرة ونحو ذلك من أشكال مستمدة من البيئة الاجتماعية ويكون لها دلالة ومعنى لدى الأفراد . ومن الحدير بالذكر أن الاستعداد لصناعة هذا النوع من الحلوى يبدأ تقريبا قبل حلول شهر ربيع الأول بشهرين وذلك حتى يمكن إنتاج الكميات الكافية ، وتوزيعها على الأسواق . وتعد مدينة ططا من أشهر المدن المصرية والعربية على الإطلاق الذي يرتبط اسمها بصناعة حلوى المولد ارتباطا شديدا ، كما أنها المدينة المشهورة بإنتاج الحمص الذي لا يفصل عن شراء الحلوى سويها

ومن الالتزامات الاجتماعية المرتبطة بالمولد النبوي هو أن يقدم الخطيب لخطبته « الموسم » الذي هو عبارة عن عروسة حلالة « غالبا ما تكون كبيرة الحجم ومزركشة بشكل يسر الأنظار بالإضافة إلى هدية أخرى عينية أو نقدية

وللاشكال الشعبية التي تشكل بها الحلوى دلالة اجتماعية ذات أهمية كبيرة في التنشئة الاجتماعية وث قيم أخلاقية واجتماعية معينة في أفراد المجتمع فمن خلال تقديم هذه الحلوى بأشكالها المتنوعة كهدايا للأطفال تؤكد الأسرة على قيم وإمساك سلوكية معينة تتوقع نواورها لدى الأطفال أو الأفراد من الجنسين . فالأطفال الذكور تقدم لهم عادة الحلوى التي تأخذ شكل الحصان أو العارس أو الأسد أو الذبيك أو الحمل أو المسجد أو السفينة أو الطائرة . وهذه الأشكال هي رموز تشير إلى قيم الشهامة والرجولة والمبادرة والتحمل والتدبير وحب المغامرة والانطلاق إلى العالم الخارجي أو عالم الرجال وبلا حظ هنا أن بعض أشكال الحلوى المملكوورية مثل : السيارة والطائرة تتكيف مع خصائص العصر الحديث . وتقدم للإناث حلوى تأخذ شكل العروس أو الفلاحة أو المرأة حاملة حرة المياه ، وهي أيضا رموز ترتبط بمهام الأنوثة والأمومة والخصب والجمال والمشاركة في العمل والانتماء إلى العالم الداخلي أو المنزل ، ومن الحدير بالذكر أن عروسة المولد هي شكل فلكلوري مألوف لدى المجتمع المصري تأخذ أشكالاً مختلفة طبقا لاختلاف المناسبات الاجتماعية والشعبية . وتمتد فكرة العروسة إلى جذور تاريخية قديمة قبل محي الإسلام أو المسيحية ولا يزال شكل العروس موجودا في ممارسات وأنشطة أخرى . وعلى سبيل المثال عندما تقوم المرأة في القرية بخبز العيش فإنها تصنع عروسة من العجين وتدخلها النار أو الفرن ثم تقدمها للأطفال كي يأكلوها .

٣ - الإسراء والمعراج

يقيم المسلمون في ليلة ٢٧ رجب احتفالا كبيرا بمناسبة الإسراء والمعراج وهو من المناسبات الدينية التي يحتفل بها في مضمونها الاجتماعي الشعبي ببعض الخصائص العامة التي تشترك فيها المناسبات الدينية الأخرى . ومن هذه الخصائص مظاهر الاحتفال وخاصة في المدن والتمثلة في السرايقات التي تقام لبيع الحلوى ، وتزيين الشوارع بالأعلام والأنوار وما يصاحب ذلك من نشاط تجاري استهلاكي قوى . وبالإضافة إلى ذلك نجد الإعداد للوليمة أو طعام المرسوم المألوف . وفي هذه المناسبة يجتمع الأهل والأقارب لتحديد الروابط الأسرية كما أن الخطيب يلتزم بتقديم هدية الموسم لخطبته كما هو الحال في كل المناسبات الدينية .

والإسراء والمعراج له دلالة دينية وكونية في عقل ووجدان المسلم فإن كان الاحتفال بمناسبة المولد النبوي هو تشريف لذكوري حاتم الأنبياء ، فإن الاحتفال بالإسراء والمعراج كشف لحجب الكون ومما يساعد على ذلك الفهم الطابع القصصي وأسلوب الحوار الذي تص فيه معجزة الإسراء والمعراج والذي يحمل العقل في حالة تفكير وتأمل مستمر . ولعل هذه الخاصية هي السبب في قلة وجود أشكال أو رموز شعبية مشخصة حول هذه المناسبة باستثناء شكل البراق الذي استأثر بخيال الفنان الشعبي . ومعجزة الإسراء والمعراج هي كشف

لحجب الكون وحرق لوايس الطبيعة والزمان والمكان ودليل قاطع على أن العالم الذي يعيش فيه الإنسان ويحضر لقوانينه إنما هو في النهاية يحضر لإرادة إلهية تسيره كيف تشاء . وهذا المعنى متحد في رحلة الرسول عليه الصلاة والسلام ليلا من مكة إلى بيت المقدس معظيا البراق ، وفي إمامته جميع الأنبياء والرسل في الصلاة التي أقامها هناك ثم في صعوده إلى السماء السابعة مارا بالسحوات الست الأولى ومتحدثا مع سكانها من الأنبياء والرسل . وهذا المعنى متحدا أيضا في توقف الملك حبريل عند سدرة المنتهى ، وتقديم الرسول إلى الحضرة الإلهية ورؤيته ربه عز وجل وتلقبه بفرض الصلوات الخمس ثم رجوعه إلى فراشه في بيته الذي مارال دافئا من أثر نومه عليه

٤ - ليلة النصف من شعبان

ويحتفل بهذه المناسبة الدينية ليلة ١٥ شعبان . ويشبه الاحتفال بهذه الليلة من الناحية الاجتماعية والشعبية الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج . وترتبط ليلة النصف من شعبان (أو نصف شعبان) بالمعتقد الديني بوجود شجرة في السماء تسمى شجرة الحلائق (شجرة الحلق) ، وهي شجرة ضخمة كبيرة ذات أفرع غير متناهية العدد وهي دائمة الخضرة . وبهذه الشجرة أوراق عندما تعدد الأحياء من الشر وعلى كل ورقة مكتوب اسم شخص معين ومحمل تاريخ حياته وأعماله الصالحة والطالحة . وإذا ذلت ورقة من هذه الأوراق وسقطت فإن ذلك معناه أن الشخص الذي يقترن اسمه بها سوف يموت خلال العام الذي يلي ليلة النصف من شهر شعبان . وطبقا للمعتقد الديني ترتفع أعمال الإنسان كل عام في هذه الليلة ويظهر فيها الله سبحانه وتعالى . فإذا تاب العبد عن المعاصي واستغفر ربه في هذه الليلة يعفر له . وهذه الليلة تعرف باسم الرامة ويكثر فيها الدعاء والانتهايات إلى الله عز وجل

٥ - عيد الفطر

عيد الفطر من المناسبات الدينية الزاهرة بالعناصر الفلكلورية المميزة للمجتمع المصري . ويمكن القول : أن الاحتفال بعيد الفطر يمس كل جوانب الحياة الاجتماعية في ذلك المجتمع في وحدة واحدة . ويظهر ذلك في اهتمام الأفراد بمظاهر الحياة والابتهاج بها مع عدم إغفالهم ذكرى الموتى وزيارة قبورهم . ويأتي العيد في بداية شهر شوال ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام وهو بذلك يعد تنويجا لشهر رمضان ، شهر الصوم الحافل بالمأثورات الشعبية والرموز الفلكلورية التي تحتاج لدراة مستقلة .

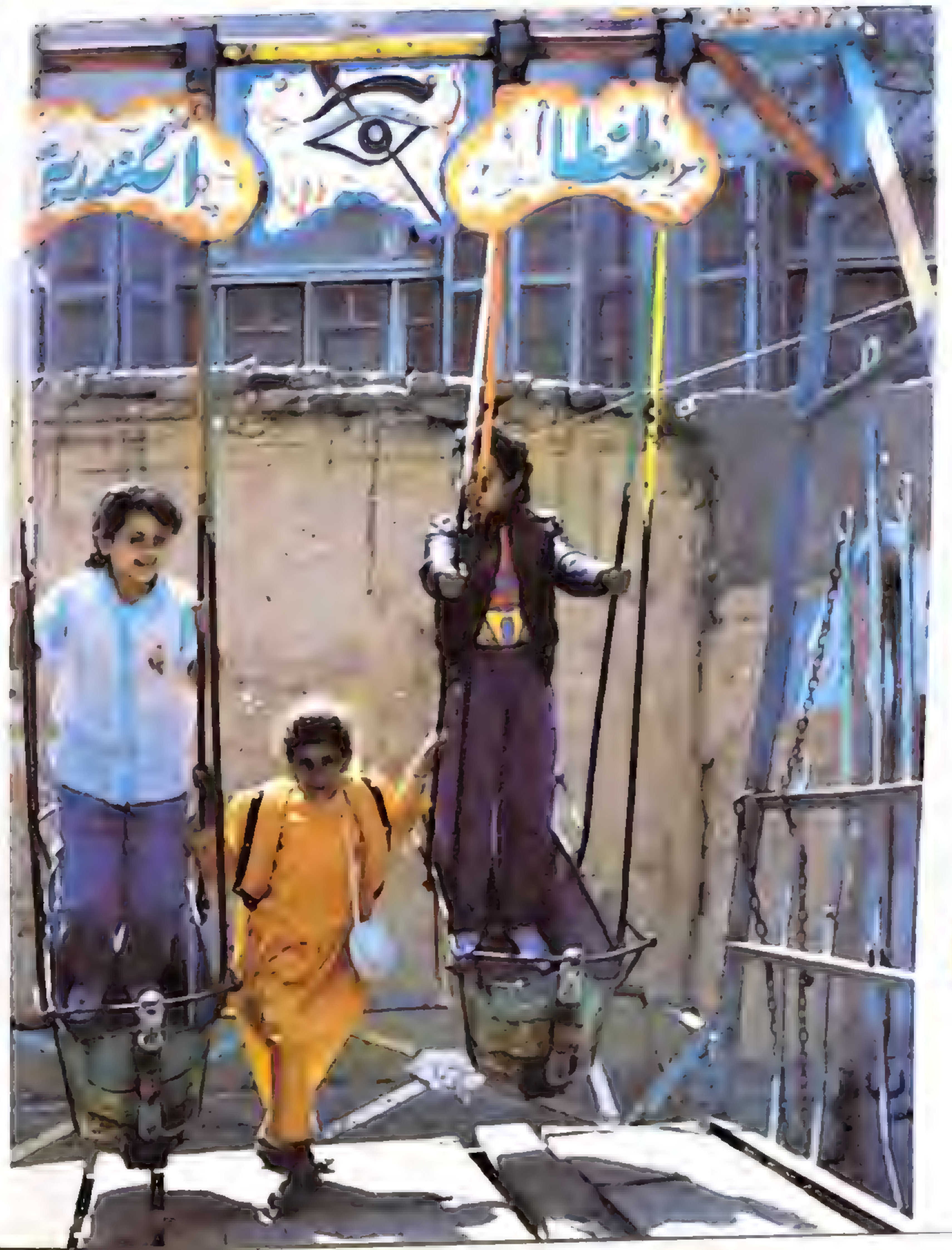
ويبدأ الاستعداد للاحتفال بعيد الفطر أو العيد الصغير ، حسب التسمية المألوفة ، في النصف الثاني (أو الثالث الأخير) من شهر رمضان ويتمثل ذلك في شراء الملابس الحديدية لأفراد الأسرة وبصفة خاصة الأطفال وصغار السن ، والده في عمل كعك « كحك » العيد بأنواعه المختلفة . وبعد اقتراب يوم العيد تعد النساء العول السوداني والترمس والحلبة والمكسرات والبلح كل منزل حسب إمكانياته العادية .



تقام الأسواق للطليل ووسائل الترفيه كما تعلق الربات



المراجيح





فوانس ومصابح بأشكالها
والوانها المتعددة والما

الخطيب من مدينة الأنصر



وفي القرى وكذلك الأحياء الشعبية في المدن يقدم أهل العروسة
هدية الزواج «موسم» أو «عيدية» وهي عبارة عن مأكولات وأشياء
عينية تشمل الأرز والسمن والسكر والشاي والبيض والطيور ونحو ذلك
كما أن الخطيب يقدم هدية عادة ما تكون أئمن من الهدايا الأخرى في
المناسبات الأخرى. ويتلقى الأطفال وأفراد الأسرة من الجنسين والذين
لا يعملون من الوالدين والأقارب «العيدية» وهي نقود يصرف بعضها
ويذكر بعضها. وتقدم الثقافة الشعبية للأطفال وصغار السن وسائل
الترويح والتسلية من أرجوحة وأراجوز وصندوق الدنيا (وهو عبارة عن
صندوق به ثقب يرى من خلاله الفرد صور المشاهير من العاملين
بالفن) وتمتلىء الشوارع والحدائق العامة ودور الملاهي بالأطفال في
ملابسهم الحديثة الزاهية.

ويقدم في أول أيام العيد الطعام المميز للمناسبات الدينية
والمؤلف من اللحم والخضار وسائر الأطباق الأخرى، لكن يميل
البعض في اليوم الثاني والثالث من أيام العيد إلى «الأكلة الشعبية»
المكونة من السمك أو السردين المملح أو الفسيخ والطعمية
(الفلفل) والفول والبصل وهذه الوجبات باستثناء الفول كانت غير
مرغوبة فيها في فترة صيام رمضان. وعندما يحتفل الأفراد بهذه
الوجبات الشعبية في الحدائق، فإن الاحتفال يشبه إلى حد كبير احتفال
شم النسيم والذي لا يميزه عنه إلا غياب البيض الملون.

٦ - عيد الأضحى :

عيد الأضحى هو عيد النحر ويرتبط أساساً بشعائر الحج. ويبدأ
في ١٠ ذي الحجة ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام. وسوف نعالج هنا
الاحتفالات المتعلقة بعيد الأضحى ثم تلك المتعلقة بالحج.

يبدأ الاستعداد لعيد الأضحى أو العيد الكبير، طبقاً للتسمية
الشائعة، بالنسبة للأفراد أو الأسر القادرة مادياً بعد الانتهاء من الاحتفال
بعيد الفطر، والعادة الشعبية المألوفة هي أن يشتري أصحاب السمة
خروفاً أو كبشاً يطلق عليه «خروف العيد» ويربطونه بجوار المنزل
ويلقون برقبة شريطاً أو خيطاً أبيض أو أحمر أو أخضر اللون كإشارة
على أنه أعد خصيصاً ليوم الذبح أو النحر.

في يوم وقفة عيد الأضحى يقضى الأطفال هذه الأغنية الشعبية :

«بكراً العيد ونميد ونديحوك يا شيخ سيد»
«ونوديك السلخانة ونسويك في الأروانة»*

والاحتفالات بعيد الأضحى تشبه احتفالات عيد الفطر مع وجود
اختلافين الأول يتعلق بالذبيحة، والثاني يتعلق بكثافة الاحتفال الشعبي
حيث لا يتسم الاحتفال بعيد الأضحى بكثافة وجدة الاحتفال بعيد
الفطر. بعد صلاة العيد تذبح الذبيحة أو خروف العيد ويقسم إلى ثلاثة

(*) الأروانة أو القروانة تعني إناث كبرا يستخدم في طهي الطعام.

ويبدأ الاحتفال بصلاة العيد. وبعد الصلاة يذهب الرجال إلى
قبور موتاهم. وغالباً ما يذهبون في جماعات حيث يقرءون فاتحة
القرآن على أرواح أقاربهم وأصدقائهم الذين وافتهم المنية ثم يعودون
إلى منازلهم أو يقومون بتبادل الزيارات أو ما يعرف بالمعاينة.

أما بالنسبة للنساء فإنهن غالباً ما يذهبن لزيارة القبور بعد صلاة
الفجر وقبل صلاة العيد، وإن كان البعض يذهبن بعد صلاة العيد.
وتأخذ النسوة معهن ما يعرف باسم «الرحمة» وهي عبارة عن «قرص»
أو عيش صغير الحجم مستدير الشكل صنع خصيصاً لهذه المناسبة،
بالإضافة إلى بعض أنواع من الكعك والفلكة. ويقمن بتوزيع الرحمة
على الفقراء والمساكين والمقرئين المتواجدين هناك طالبين منهم قراءة
الفاتحة وبعض آيات من القرآن الكريم على أرواح موتاهم حتى يرقلوا
في قبورهم في سلام. وفي هذا المضمون يمكن القول : أنه إذا كانت
الموالت هي احتفالات بذكرى الأولياء والتي تقام بالقرب من أضرحتهم
أو مقابرهم فإن العيد هو احتفال بذكرى الموتى والترحم عليهم في
قبورهم. وتراعى النسوة عند زيارتهن المقابر أن يلبسن ملابس
السوداء كعرف سائد ورمز للحزن على فراق الأحباب. وعند العودة
للمنزل يستبدلن الملابس السوداء بملابس جديدة زاهية. لكن إذا كان
هناك أحد الأقارب قد توفي منذ فترة زمنية قصيرة أو في نفس العام
فإنهن يحتفظن بالملابس السوداء ولا يحتفلن بالعيد بالشكل المألوف
فلا يقمن بإعداد الكعك أو تقديمه للزائرين.

إن عادة زيارة القبور وإحضار الأطعمة والمأكولات في مناسبات
الأعياد من العادات المصرية القديمة. ففي مدينة طيبة على سبيل
المثال كان هناك عيد يسمى عيد الوادي حيث كان الأحياء يقيمون
احتفالاتهم في منطقة المقابر إحياء لذكرى الموتى. فالإنسان المصري
لم يستطع أن يحرر نفسه من الشعور بالموت حتى عندما كان يدعور رفاقه
لأن يستمتعوا بالحياة.

وأهم ما يميز عيد الفطر هو الكعك بحيث يعرف في الأوساط
الشعبية «بعيد الكحك». كما أن الكعك ذاته يتميز بخصائص معينة
تميزه عن سائر الأنواع الأخرى من الكعك ولذلك يسمى «بكحك
العيد». والكعك على أنواع وأشكال مختلفة. فهناك الكعك الناعم
وهناك الكعك الناشف. وبينما يقتصر الكعك الناشف على شكل واحد
وهو الحلقات يأخذ الكعك الناعم أكثر من شكل. فهو قد يكون على
شكل حلقات أو شكل حلقة أو دائرة غير مجوفة أو شكل مثلث أو مربع
صغير. ويحشى الكعك الناعم بالملين أو البلح ويغشى بطبقة من
السكر الناعم كما أنه ينقش بنقوش جميلة رقيقة. وبجانب الكعك
هناك البسكوت والغريبة وهي ذات مذاق جميل يعشقها الكبار
والصغار. وكل أشكال الكعك والبسكوت والغريبة تصنع بالمنزل
ولكنها تؤخذ للأقارب خارج المنزل كي تخبز.

أجزاء - جزء للأفراء ، وجزء يوزج في شكل هذا على المعارف والأقارب ، وجزء يكون من نصب أصحاب النسيحة . وتذهب النساء إلى المفاير لمؤازج ، والرحمة ، التي لا تختلف عن رحمة عبد القطر إلا في غياب الفعك . ويذهب الرجال أيضا إلى المفاير لفرامة العائس .

والإفطار في يوم عيد الأضحي غالبا ما يتألف من : الفنة ، وهي حارة من حيز مكسر إلى أجزاء صغيرة ويغرق بحرق أو شوربة اللحم بالإضافة إلى سبط النسيحة أو الحروف (الكند أو الرأس أو الأرجل ... الخ) . وفي الغداء تقدم الأطباق المختلفة مع قطع كبيرة من اللحم بالإضافة إلى : الفنة ، التي توضع عليها طبقة من الأرز . ونتيجة لإقبال الأفراد على الطعام بشهية كبيرة تكثر التعليلات الشعبية الشائعة حيث يوصف العيد بأنه : عيد النسيحة ، أو : عيد الفنة .

ويرتبط عيد الأضحي باحتفالات الحج التي يلجسها الأشخاص الذين طردوا البية على ذلك والذين فازوا بفرصة الحج ولم يعرفهم حائق من الفهم بذلك . وقبل موعد الحج بأسبوعين أو ثلاثة أسابيع يلجس الموسرين : ليلة لأهل الله ، تلجس فيها ذبيحة وحرم الأقارب والجيران والأصدقاء . وغالبا ما يصاحب ذلك المنشدون الذين يذكرون فضائل الحج ويباركون الحاج على رحلته الميمونة . ومن التقاليد والعادات

الشعبية أن تلجس أسرة الحاج طمعا أو يوقا صغير الحجم أيضا الله على سطح المنزل إشارة على أن شخص أو أكثر من الذين ينتمون إلى ذلك المنزل سوف يقومون بكتابة شعيرة الحج . ويطلق المنزل بالموذن الأبيض ويطلق عليه رسوم الكعبة وكش الغداء وطائرة أو سبطية (ك : لوسيلة المواصلات المستعملة) ويكتب على المنزل بخط كبير : حياء ، حج مبرور وكتب معقود ، وعادة ما يرسم شكل جميل ، لا يرتبط في ذهن الرجل الشعبي بالصحراء كوسيلة تقليدية استخدمها الساجون في أداء فريضة الحج . بالإضافة إلى ذلك لا يزال تصور العمل مرتبطا بالحمل وكسوة الكعبة الشريفة التي كانت مصر إلى وقت قريب ترسلها إلى مكة .

وفي يوم سفر الحاج ، من القرية إلى القاهرة أو السويس يقوم الأهل والأقارب والأصدقاء بتوديعه فيما يشبه زفة العريس التقليدية ، وغالبا ما تكون وسيلة المواصلات (العائونة) هي القطار . وعادة ما يتفق الأفراد الذين سوف يذنون شعائر الحج على السفر سويا بالقطار في نفس الوقت أو الميعاد . ولذلك يكون بمحطة القطار أكثر من : حاج ، يلف حول كل واحد منهم مجموعة من الأصدقاء والأقارب الذين جاءوا لتوديعه . ويؤلف : الحاج ، من منزله إلى محطة القطار حيث يلف حول الأقارب والجيران والمعارف من الرجال والأطفال أيضا في شكل مجموعة تتبعهم مباشرة مجموعة من النسوة يحملن صنف الخيل ويشدن بعض الأغاني الشعبية المحلية التي تؤدى في مثل هذه المناسبات .

وتقول الأغنية :

مع السلامة	عجبال	(عجبال)
باحتجاج	الملاحة (*)	
أدى سنة مبروكة	السنة	دي
وعجبال السنة	اللى	جاية

وبعد الانتهاء من فريضة الحج ومجيء الحجاج إلى أرض الوطن يقوم باستقبالهم الأهل والأقارب والرفاق . ويغنى الأفراد من الرجال والنساء الأغاني التي تنم عن الابتهاج بمودة الحجاج سالمين . ومن هذه الأغاني :

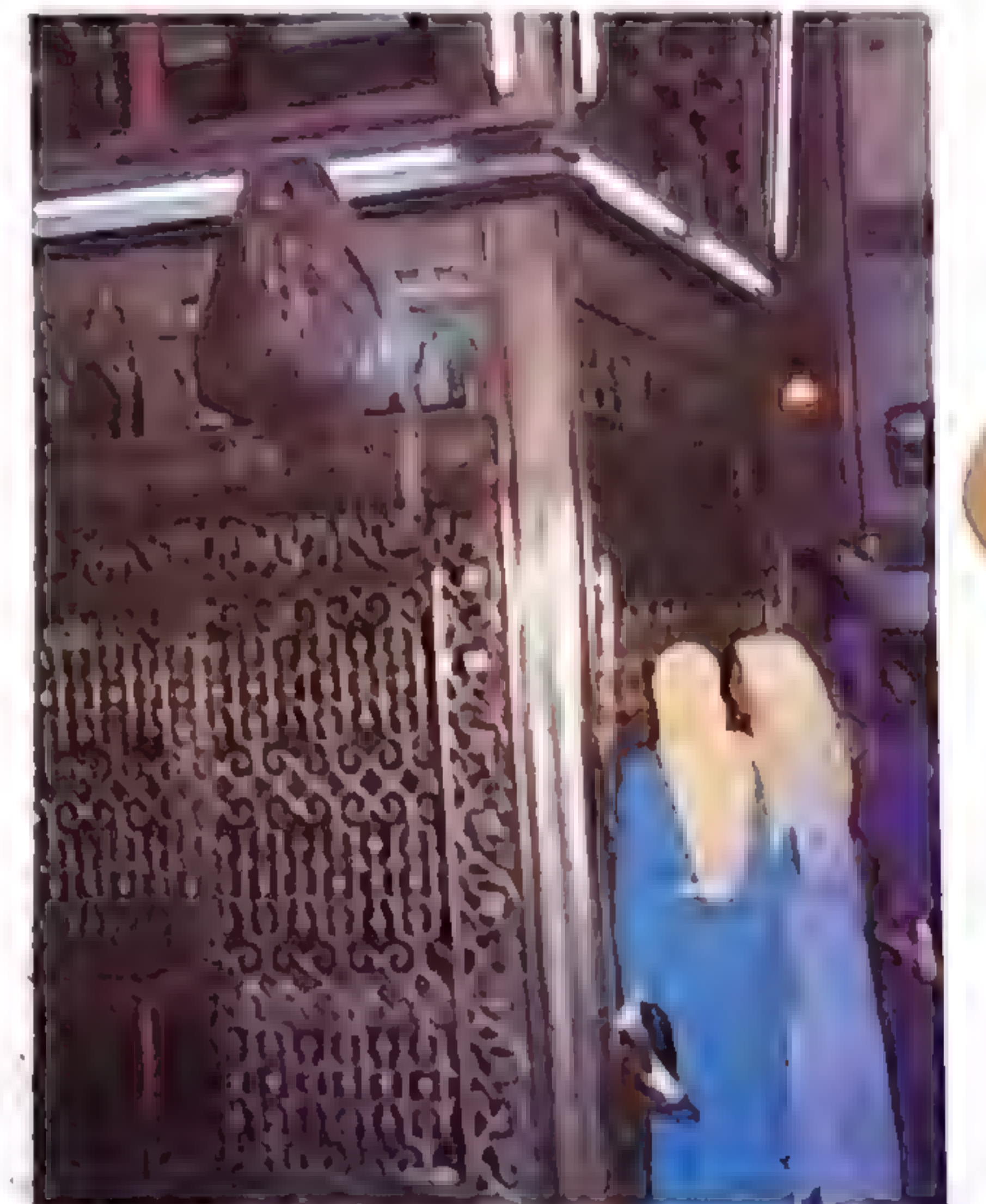
سائلة بالسلامة	راحوا وحجوا وجم بالسلامة
يا بنتهم يا سعدهم	اللى الخير جسا عندهم
يا نهار مبارك	باللى حجوا بفرات ومنى ***

هتونا (**)

★ الملاحة أو الملاحة تعنى اللقاء

★ هتونا تعنى هتونا

★★ هرات بنى جبل هرات ، ومنى تعنى منى وجميعها من شعائر ومساكن الحج .



شعائر واحتفالات الزواج

يقدم الدكتور مرفت العنصوى

لاتصغى . ثم الرمز البيوجية المرتبطة بالزواج والممارسات والرمز الحية المرتبطة به كانت

وقد استتب الحدة الأشجعية من قرية السج وهي إحدى القرى التابعة لمركز رشيد والتي تقع على بعد ١٠ كم . تقريبا شمال رشيد على أساس أن صفوف الزواج في هذه القرية تكون ممتدة في محيطها بقرى المحمية لأخرى

الخطبة

أخصه هي خيرة التي تنسج عند الزواج صفة رسية وهي في الواقع تمثل المرحلة التحضيرية أو الإستثنائية لتوثيق العلاقات بين أسرتي الزوج والزوجة ، ووضع أسس الحية الزوجية وهي تعد مرحلة اختبار وتمهيد للزواج ، إذ قد يتظاهر البعض في اكتسابها بالقرآن الكريم لو الادعاءات الكاذبة صفة عامة ولهذا يسيطر على مشاعر الأفراد في هذه المرحلة السلوك التصديري ، كما تقوم العلاقات على الحضر المتبادل الذي قد يصل إلى درجة التشكك . ولهذا فغسل الحصى ووضغ الطرفان في حل من الارتباط المسمى دون أن يترتب على ذلك أية إجراءات شرعية إذا ما تكشف لكلا الطرفين بعض الأمور قد تكون عائقا في استمرار الزواج على نحو مرضي فيما بعد

فالخطبة هي مرحلة إعداد وتمهيد للمرأة للزواج حيث يلتقن فيها

سوف نتناول في هذا البحث « شعائر واحتفالات الزواج » : العادات والتقاليد الشعبية الخاصة بالزواج وشعائره واحتفالات الخطبة وما تتضمنه من إجراءات مثل : اختيار الزوج ومواصفاته ووضع الاجتماعى ثم مظاهر الاحتفال بالخطبة وما يرتبط بها من رموز اجتماعية وثقافية كطريقة الإعلان عنها ، وخاتم الخطبة وارتباطه بالناحية الأيكولوجية : وقراءة الفاتحة وعقد الفران وما يرتبط بهما من جوانب دينية واجتماعية تتعلق بالإشهار وبذلك يصبح لهذا العقد الشكل والجزاء الدينى والقانونى .

بالإضافة إلى وصف مظاهر الاحتفال في ليلة الحناء والزفاف والعادات الغذائية المرتبطة بتلك الاحتفالات والرموز والعوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج كالمهر وهذايا العريس لعروسة والقوط وهذايا الزواج . ونمط الإقامة أو السكنى والذي يرتبط بطبيعة النشاط



المعلومات والمعرفة بصورة جادة والتي تؤهلها بدورها للانتماء في المرحلة الجديدة « الزواج » . ويشترك كل من يهيم الأمر في تحقيق الالتزامات والترتيبات المتبادلة تمهيدا للدخول في مرحلة جديدة .

ويحرص الشاب الذي ينوي الدخول في مرحلة الخطوبة على أن يكون جادا في عمله الذي يدر عليه الرزق ، حتى يكون موضع قبول من قبل أهل العروس أولا وحتى يستطيع أن يساهم مع والده في دفع المهر ، أو بناء السكن المحاور لسكنى والده ، وتوفير متطلبات المواسم لعروسه . كذلك يحرص أن يقلل من قضاء سهراته على المقاهي ، والأيرقص في الأفراح لمجاملة الأصدقاء ، وهم غالبا ما يرددون المثل الشعبي القائل : « من رقص نقص ، وذلك حتى تزداد مكانته عند عائلة العروس كما تزداد مكانته عند الرجال .

أما بالنسبة للفئة التي يبدأ الخطاب في التقدم إليها فتحرص والدتها على تلقينها كل الأمور المنزلية التي لم تكن قد اضطلعت بها ، وقد ينظر إليها الوالدان على اعتبار أنها أصبحت ضيفة في منزلهم ، ومن ثم نحيل الأم ألا تنقل عليها بالأعباء المنزلية . على أن هذا لا يعني إعفاء البنت من واجباتها الأسرية تظل تخرج إلى الحقل مع أولاد عمها وجاراتها ، بل وتقوم أيضا بكل واجباتها وأعبائها الاجتماعية تجاه أسرته . كما تجتمع مع نظيراتها للاشتراك في عملية الخبز .

وتبدأ الخطبة بمرحلة تمهيدية تظهر بداية في الاختيار الزواجي . وتقوم فكرة الاختيار الزواجي على سؤالين من الذي يختار ، ومن الذي يقع عليه الاختيار ويقع عبء الاختيار الزواجي في المجتمع القروي على عاتق الوالدين حيث أن كل العائلات يعرف بعضها البعض ، وهم يرتبطون إما بروابط الجوار أو النسب والمصاهرة ، كما أن الحارات يتزاوون للمساعدة في عملية المعجن وصنع السلال من سعف النخيل . وإذا أصر الأهل على الاختيار يخضع الفتى لرغبة والديه ، خاصة من يمتن مهنة الأب وهي الزراعة . ولكن هذا لا ينفي أن يمر الفتى عن رغبته في الزواج من فتاة بعينها وغالبا ما يصارح الابن والدته أو شقيقته الكبرى في هذا الأمر ومما لا شك فيه أن الاستقلال الاقتصادي عن الأب ، وامتهان الابن مهنة أخرى غير الزراعة مثل قيادة السيارات أو التجارة أو العمل في البلاد العربية يتيح للفتى فرصة أكبر في اختيار زوجته .

وفي حالة إصرار الأهل على رفض اختيار الابن ، فإن الابن يرضخ لرغبة أهله في كثير من الأحيان .

دوافع الاختيار :

وتختلف الدوافع في الاختيار باختلاف الاتجاهات الفردية ، فالبعض يؤثر المال والجاه ، والبعض يؤثر حسب النسب ، وآخرون يؤثرون الثقافة والعلم والأخلاق ومنهم من يقع بالمركز الاجتماعي ، وآخرون يهتمون الجمال وحدائق السن في المقام الأول .

وتحرص العائلات الثرية في المجتمع القروي على تزويج أولادهم من عائلات متكافئة معهم في الثروة والمكانة الاقتصادية فالاعتبارات الاقتصادية اعتبارات مهمة في الاختيار الزواجي .

أما عن الصفات التي يجب أن تتسم بها العروس في قرية البرج لتؤهلها للزواج فهي إتقان أعمال البيت بمهارة مثل المعجن والطهي وتصفير سعف النخيل لصنع السلال ، وإحضار المياه إلى المنزل . كذلك القدرة على الإشراف على الأرض وتوجيه العاملين فيها في حالة غياب رب العائلة لطروف طارئة وهو أمر قليل الحدوث . كذلك من الممكن أن تقوم بالمساعدة في بعض الأعمال الزراعية كأن تقوم بتعبئة الخضر والفاكهة في الأكفاس ، أورى الأرض ، أورش المواد الكيميائية . أي أن الفتاة ينبغي عليها أن تكون قادرة على القيام بالأعباء المنزلية والزراعية . وفي حالة خروجها للأرض تخرج محتشمة حتى لا تلفت إليها الأنظار .

كما ينبغي أن تكون الفتاة من أصل عائلي طيب ولا يكون أهلها ميالين إلى النزاع وهذا الأمر يكون معروفا في القرية ، لأن جميع العائلات تعرف بعضها البعض ، وكذلك الفتيات معروفات لوالدات الفتيان .

كما يجب أن تكون والدة الفتاة معروفة بأنها قليلة الاختلاط بالأسر وهادئة الطبع وماهرة ، لأن الفتاة تكتسب خصال أمها . وينبغي أن تكون الفتاة مديرة وأمينة على مال زوجها ، وأن تتسم ببعض الصفات الفيزيكية كالميل إلى البساطة والجمال وهم يرددون المثل الشعبي القائل : « خذ الجميل واقعد اباه ، إن جعت كل من جماله » .

أما عن الصفات العامة التي يجب أن تتوفر في العريس فهي تشمل الأصل الطيب والأخلاق الحميدة ولا يكون ميالا إلى النزاع مع جيرانه وهذه الصفات ينبغي أن تتحسب كذلك على والدته وشقيقاته لأن العروس سوف تتعامل معهم في المستقبل . ومن الصفات المطلوبة كذلك في الرجل ، أن يكون رزينا هادئا ودهويا في عمله .

السن المناسب للخطبة .

الزواج المبكر بالنسبة للإناث أمر شائع في الريف . فمن عادة أهل الريف أن يزوجوا بناتهم في سن مبكرة وهي سن السادسة عشرة وفي بعض الأحيان تخطب البنت منذ سن الرابعة عشرة ، ويرتبط سن الخطبة بالتغيرات الفسيولوجية التي تطرأ على جسد الفتاة بعد البلوغ .

والغرض من الخطبة والزواج المبكر هو حفظ شرفها ، وحتى تستطيع إنجاب عدد كبير من الأولاد وليكبر أولادها معها . وقد تزوج الفتاة في القرية قبل أن تصل إلى السن القانونية وفي هذه الحالة ينسم استخراج شهادة تسنين حتى تتم الزيجة على نحو قانوني .

أما الفتى فقد يخطب في سن العشرين وهذا يتوقف إلى حد كبير على الإمكانيات المادية المتوفرة له للوفاء بالتزامات الخطبة والزواج ، كذلك بعد الانتهاء من أداء الخدمة العسكرية .

يشترك في القرية المصرية نمط الزواج الداخلي بين أبناء العمومة أو الخؤولة أي بين العائلات من أصحاب الأراضي وذلك حفاظا على الأراضي من ناحية ، وضمان نقاء أصولهم من ناحية أخرى وهؤلاء يرددون المثل الشعبي القائل : « سكية الأقارب باردة تجز بس ما تقطعش ويعملون بفحواه » . على أن هناك من يعيل إلى الزواج الخارجي أي الزواج من خارج العائلة أو في نطاق القرية . وهؤلاء يرددون المثل القائل : « دخان القريب يعنى ، الأقارب عقارب ، لاقتناهم بفحواه كذلك » .

وتبدأ شعائر الخطبة أو مراسم الاحتفال بالخطبة بقراءة فاتحة وتبدأ المراسم على النحو التالي يتوجه العريس مع والده وأخيه الأكبر وأحد الأعمام وأحد الأخوال والدته وشقيقته الكبرى إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة . ويحرص أهل العريس على أن يحملوا معهم أكياس الفاكهة والحلوى لأهل العروس وعندما تظهر العروس حاملة صينية الشربات لأهل العريس يقوم العريس ووالده وضيعة بعض النقود في الصينية كهدية للعروس تعبيرا رمزيا عن إعجاب العريس بالعروس ، ثم إعجاب الأب بها وترجيح بها بوصفها عضوا جديدا داخل العائلة . ثم تجلس الفتاة في مكان مستقل عن مجلس الرجال ، بينما يجلس الرجال معا ويقومون بقراءة الفاتحة وتحديد قيمة المهر والشبكة ونوعيتها والموعد المبدئي لإتمام الزفاف . وهم يحرصون على أن تكون تلك الجلسة حسب تعبيرهم « قعدة رجالة » وتحرص عائلة العروس على تقديم طعام العشاء لأهل العريس خاصة إذا كانوا قادمين من قرية من القرى المجاورة .

وتعكس احتفالات الخطبة مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي . وأولى مظاهر هذا الاحتفال بتوجيه (كل طرف) الدعوة إلى الأقارب والأصدقاء والجيران لحضور حفل الخطوبة .

ويتكفل العريس بإقامة بعض الزينات ومكبرات الصوت على منزله ومنزل العروس لإعلان التهانى والقوط وفي يوم الخطبة يتوجه العريس بصحبة بعض أصدقائه وأفراد أسرته وأقاربه العاصين وكبار العائلة سنا ومكانة إلى منزل العروس بعد صلاة الجمعة أو بعد ظهر الخميس . وبعد أن تقوم والدة العريس أو شقيقته بعرض الشبكة على الحاضرين ويقوم هو بإلباسها لها أو تتولى والدته ذلك .

وفي هذا اليوم تحضر الماشطة إلى منزل العروس حيث تقوم للمرة الأولى بتزيين وجهها وإزالة الشعر الزائد وترجيح الحواجب وبعد هذا الإجراء تعبيرا رمزيا عن بدء دخولها المرحلة النسائية .

ويلتزم العريس بتقديم ملحقات أخرى مع الشبكة تشمل في ثوب الخطبة والحذاء وحقيبة اليد . وقد يشتري العريس هذه الأشياء ويرسلها إلى عروسه مع شقيقته أو والدته .

خاتم الخطبة والشبكة .

ترمز دبة الخطبة أو خاتم الخطبة إلى المكانة الجديدة لصاحبهما وكلما زادت قيمتها أظهر هذا مدى التوفيق الذي حانبت الفتاة وأسرته في الاختيار لعريسها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا يظهر قيمتها التي جعلتها تستحوذ على قلب رجل قادر .

وتباين قيمة الشبكة حسب المستوى الاقتصادي لأسرة العريس فهي قد تتراوح ما بين طقم من الحلوى الذهبية (غويشة . سلال - خاتم . حلق) أو زوجين من الأساور أو قد تقتصر على دبة وساعة لدوى الدخل المحدود .

ويقوم والد العريس ووالدته بشراء الشبكة وفي بعض الأحيان تصاحبهم والدة العروس . ويحرص والد العريس على إحضار قبضة بقيمة الشبكة وتقديمها لعائلة العروس .

ولا يحرص الفلاحون والفلاحات بصفة عامة على ارتداء الدبلة لأن طبيعة العمل الزراعي وأدواته كالفأس والحقرة ومكينات الري أو العمل بصناعة الأكفاس وكذلك العمل المنزلي من خبز وعجن . الخ يجعلها تسبب الألم لمرتديها في أصابعهم ولهذا فإن العروس والعريس يرتديان الدبل في فترة الخطوبة فقط فإذا ماتزوجن يخلعنها ، بل قد يعنها إذا ما احتاجا إلى نقود .

عقد القران :

تبدأ الحياة الزوجية رسميا بعقد القران . ويفضل سكان المجتمع القروي أن يتم عقد القران قبل الدخول بالزوجة بفترة وجيزة تتراوح ما بين أسبوع أو شهرين ، وذلك حتى لا تكون هناك شروط أو قيود يفرضها العريس على زوجته وهي في منزل والديها ، وحتى تستطيع أن تقوم بكل التزاماتها وأعبائها : الاجتماعية والاقتصادية تجاه أسرته .

ومن ثم نرى أن العادات تلعب دورا مهما في الضغط الاجتماعي

وغالبا ما تتم شعائر عقد القران في منزل العروس وقد يصاحبه احتفال بسيط كاحتفال الخطبة الذي سبق أن وصفناه ، أو احتفال أكبر كاحتفال الزواج الذي سوف نعرض له .

وتبدو مظاهر التضامن العائلي والاجتماعي في حرص رجال العائلة على حضور هذه المناسبة خاصة الأعمام والأخوال وأولاد الأعمام لكل من الطرفين كتعبير عن العزوة . ويكون شاهدا العقد أحدهما من أهل العريس والآخر أهل العروس وترتدى العروس في هذه

المناسبة في الغالب فستان الخطة أو فستانا مناسباً آخر . وغالباً ما تظل العروس مع السيدات من أفراد الأسرة في حجرة أخرى حيث يقوم وكيلها بكل إجراءات العقد . ولا يحصل المأذون على أية نقود أو هدايا بخلاف المبلغ المتفق عليه لكاتب العقد . لأنه يحصل على نسبة من المال على كل عقد يقوم بكتابته . وإن كان في بعض الأحيان قد يدعى إلى الغداء أو العشاء كما تقدم له بعض الحلوى . وبعد الانتهاء من كتابة العقد يوزع الشربات والحلوى على الحاضرين .

احتفالات الزواج :

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج في المجتمع القروي في الليلة التي تسبق الزفاف وتعرف « ليلة الحناء » . ويبدأ الاحتفال منذ الصباح حيث يقام سرافق وزينات أمام منزل العريس وتعلو مكبرات الصوت بالأغاني . ويجمع أصحاب العريس عنده في بيته عقب صلاة العشاء ، بينما تقوم والدته أو أي سيدة كبيرة في السن بإعداد الحناء ووضع الشموع المضادة معها . ويقوم أصدقاء العريس وأقاربه من نفس المرحلة العمرية بالرقص والغناء إلى ساعة متأخرة من الليل . وفي أثناء الاحتفال يقدم الطعام والمربطات للحاضرين ويحرص الأقارب والأصدقاء على البقاء في البيت في منزل والد العريس ، مما يعكس مدى التضامن العائلي . كما تجتمع سيدات الأسرة في إعداد الأطعمة للزفافين .

وتحرص الأم الرقيقة أو الجدة في هذه الليلة على القيام بإعداد عجة « الحلاوة » التي تستخدم لإزالة الشعر الزائد عند العروس وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أي سيدة كبيرة في السن بإزالة شعر الإبطين والعانة . كما تحضر « الماشطة » لإعداد الحناء ، ومساعدة العروس وتلقيها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة وكيفية التطهر بعد حدوث الاتصال الجنسي وتنصحها بعدم الخوف أو الإحراج حتى تتم هذه العملية بسهولة وتحضر العروس في المجتمع القروي على أن ترتدي في ليلة الحناء أقدم ملابسها . والمقصود بهذه الاحتفالات « ليلة الحناء » كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية إعلان انتهاء حياة الوحدة والعزوبة والتحول إلى الحياة الزوجية الجديدة .

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج منذ صباح اليوم التالي حيث تأخذ والد العريس في استقبال المهتمين القادمين للتهنئة وتقديم القوط . وتندم مظاهر التضامن العائلي في قيام العمات والخالات بطهي الخضار وملء المياه وتقديم الطعام للحاضرين « حيث تنص دعاوى الزواج على التأكيد على الحضور ظهراً لتناول الغداء ومساء لحضور الحفل أما الفتيات الصغيرات فيجمن في ردهة المنزل للغناء والرقص . كذلك يجتمع الرجال في « الصبة » المقامة خارج المنزل لتهنئة العريس ووالده ، وتقديم القوط من خلال مكبرات الصوت .

ويحرص العريس على أن يرتدي ملابس في منزل أحد أصدقائها أو أبناء أخواله الذين يقيمون في وحدة سكنية تبعد عن مسكن عائلة العريس ويحرص هذا الصديق على دعوة العريس « لتناول طعام الغدا » كما يحضر الحلاق « العزيم » إلى العريس في بيت صديقه ليقوم بعملية الحلاقة والاستحمام ويعدا يرتدي العريس ملابس استعداداً للزفة أما عن مظاهر الاحتفال في منزل العروس . فنجتمع النسوة من قريباتها مع الأم لإعداد الأطعمة للقادمين للتهنئة ، وتحضر الماشطة إلى العروس عصرًا لتقوم بتزيينها . وتحضر شقيقة العريس الكبرى أو عمتها على التوجه إلى منزل العروس لاستقبال العريس . وعند حضوره يقوم بشحة الحاضرين ويصطحب العروس وكل أفراد أسرتها حيث تكون بانتظارهم فرقة من الطبول البلدية للغناء والرقص أمامهم ، وإذا كان منزل العروس على مقربة من منزل العريس فإنهم يذهبون سائرين على الأقدام يتقدمهم الزفة . أما إذا كانت المسافة بعيدة فيستقلون العربات كما يتم استئجار فرقة من المطربين في كثير من الأحيان لإحياء الحفل . وقرب انتهاء الحفل يصعد العريس مع عروسة إلى منزلها حيث يتركها وينزل ليلقى مع أصدقائه لفترة لا تزيد عن ثلث الساعة ليتلقى منهم القوط والتهنئة .

ازدواجية العادات :

تعكس العادات والتقاليد الخاصة بالزواج في المجتمع القروي نوعاً من الإزدواجية نتيجة للإلتصاف بين الريف والحضر . فالجديد في الثقافة قد يأتي من الداخل أي (داخل الثقافة) أو من خارجها . وهناك ثلاثة مصادر كبرى للثقافة وهي الاختراع والانتشار والاستعارة . وكفاعة عامة تتغير الثقافة عن طريق تجمع العناصر أو المكونات في تشكيلات جديدة وفي بعض الأحيان تسقط بعض العناصر القديمة في أثناء عمليات التغير ولكن الغالب أن تستمر العناصر القديمة وتعيش جنباً إلى جنب مع العناصر الجديدة .

وتتجلى هذه الثنائية أو الازدواجية في المجتمع القروي في طقس الحناء على سبيل المثال ، فهناك حرص على أن تتم تحنية أيدي الصغار لأن الحناء حسب اعتقادهم تسددهم وتبهمهم . ويرفض الكثير من العرسان تحنية أيديهم مبررين ذلك بأنهم ليسوا فلاحين متخلفين ولكنهم تحضروا في بعض الحالات يكفى بتحنية كمي الرجلين حيث لا تبدو الحنة جليلة للعيان .

أما بالنسبة للعروس : فتقوم الماشطة بنقش مقدمة قدمي العروس ويديها بالحناء برسومات بتعريض يديها وأرجلها لهواء المروحة الكهربائية أو للهواء الطلق حتى تجف . ويسمى هذا النوع من النقش (نقش التيات والنبات ، وهم يتفاءلون به لاعتقادهم أنه يجعل العروس تنجب الأولاد والبنات . وفي بعض الأحيان يكفى بوضع نقطة من الحناء في

تحت العروس على سبيل التناؤل لأنهم يرون أنه لا داعي لمسيرة العادة القديمة في ملء اليد والقدمين بالحناء .

أما النمط الأحدث من أنماط التزيين ، فيتمثل في استخدام الماشطة لطلاء الأظافر للعروس على أن تقصر « التحنيه » على الصغار .

كذلك تبدو تلك الثنائية فيما يتعلق بملابس العريس حيث يفضل الكثيرون حالياً ارتداء البدلة في مناسبة الزفاف بينما يتمسك البعض بارتداء الجلباب .

وتبدو تلك الثنائية أيضاً فيما يتعلق بنمط الزفة أما الأول فهو الزفة البلدية التي يقوم بها أصدقاء العريس بمصاحبة الطبول البلدية ، ثم يتوجه الجميع بعد ذلك إلى منزل العروس ليصطحبها العريس إلى منزل أسرته حيث يقام الحفل الأكثر تحضرًا .

وأما النمط الثاني فهو النمط التقليدي ويسمى بالدورة وفيه يسير العريس وبجانبه اثنان من الشباب يحمل كل منهما باقة من الورد بينما يأخذ الشابان الملتفون حول العريس في الرقص على نغمات الطبول البلدية ويسير خلف العريس أحد الأصدقاء حاملاً كرسيًا ليجلس عليه العريس للراحة من السير من حين لآخر . وفي بعض الحالات يقوم اثنان من الحاضرين بممارسة بعض الألعاب الشعبية كالتحطيب وإذا مر موكب العريس على مقهى حرص صاحبها على تقديم المشروب للجميع ، كذلك يسير في الزفة أيضاً أحد الأشخاص يحمل حقبة بها دفتر فيه قيمة القوط المقدمة إلى العريس ، وتستمر الدورة قرابة الساعتين إلى أن يصل العريس منزل عروسة .

الأطعمة ودلالاتها الرمزية :

تحرص معظم العائلات يوم الزفاف على نحر ذبيحة وتنحر بعض العائلات الثرية أكثر من ذبيحة (أكثر من عجل ، أو بعض الخراف) ويتم استئجار طاهي ، لكي يقوم بالشواء وتقديم العشاء والغداء للقادمين للتهنئة ليلة الحناء ويوم الزواج ، بينما تقوم سيدات المنزل : (والدته العريس ، شقيقاتها ، العمات ، بنات الخالات والعمات) بالمساعدة في تجهيز الخضروات لكي تقدم مع اللحم .

كذلك تحرص والدته العروس على إعداد عشاء العروس ويعرف باسم (بيرام الاتفاق أو الوفاق) وهو يتكون في الغالب من الحمام أو الباط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلق البلدي . والأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . وهم يعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعني أن العريس قد ارتاح لعروسته وقام بفض بكارتها ومن هنا كان الحرص على أن تكون تلك الأطعمة دسمة . ويرسل العشاء مع إحدى الفتيات الصغيرات في صينية أثناء الزفة .

كذلك يعد الكمك ويوصل إلى العروس يوم الصبحه أو يوم

السوع مع والدتها وشقيقاتها ويحرص أهل العريس على دعوتهم « لتناول الغداء مع اللحم المشوي أو الدواجن بالإضافة إلى الخضار .

كما تحرص الحماة على إعداد طعام الإفطار (نظور الصبحه) للعروسين خاصة إذا كانت مقبلة في نفس الوحدة السكنية . وغالباً ما يتكون من العسل الأبيض والفطائر والزبد والحن وفي بعض الأحيان تضاف إلى الصينية بعض الطيور أو الدواجن أو اللحم

العوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج :

من الرموز الاقتصادية المرتبطة بالزواج عملية دفع المهر ويطلق عليه مصطلح ثمن العروس Bride Price وهو يشير إلى السلع والهدايا والنقود التي يقدمها أقارب العريس وإلى أقارب العروس بختن المهر صورة من الصور الشائعة لتبادل الثروة

وأنسب الأوقات لدفع المهر في المجتمع القروي أشهر منسمر أكتوبر ، نوفمبر . وهي أشهر مواسم الحصاد عندما يتوفر المال بيسر العرسان إصلاح بنهم وإتمام بناتهم . ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الأثاث حسب عدد الحجرات الموجودة في منزل الزوج أو في منزل عائلته وتعد حجرة النوم جزءاً أساسياً من مكونات الجهاز بالإضافة إلى حجرة سفرة أو صالون إذا كان بالمنزل متسع من الحجرات بالإضافة إلى بقية أدوات الجهاز وتسمى التواعم والمقصود بها أواني وصواني الألومنيوم وأدوات التحنيد والصيني ، كما يحرص الأب على شراء بعض الحلوى الذهبية لإيت

ويعد المهر مساهمة من العريس مع والد العروس في تكاليف الزيجة من ناحية ، وتعويضاً لأهل الفناء عن الخدمات والأعباء الاجتماعية التي كانت تناط بها في مرحلة الطفولة والمراهقة . ويقوم والد العريس وفي بعض الأحيان أعضاء قرابته العاصيون بمساعدته في تكوين المهر . والغالب أن يتحمل الأب دفع المهر فيتوجه إلى منزل والد العروس بصحبة أكبر أبنائه وأحفاده ومقدم المهر لولي أمرها وطالباً لتحديد موعد الزواج ويحرص أهل العروس على تواجد الأشقاء الذكور والأخوال والأعمام بهذه المناسبة تعبيراً عن مظاهر التضامن العائلي .

بالإضافة إلى المهر يوجد في كل القرية ما يعرف باسم الشروط أو الشرطية أو عشاء العروس أو التمهيك . وهي عبارة عن بعض الالتزامات المادية أو العينية التي يفرضها والد العروس على العريس حينما يحضر هو وأفراد أسرته لتحديد موعد الزواج . والغرض منها هو استكمال بعض الأشياء الخاصة بالزواج . وقد تتخذ الشروط صورة ثمن فستان الزواج للعروس أو ثمن خشب الستائر أو أجرة التنجيد ونقل الأثاث . ويظهر في أثناء تحديد قيمة الشروط أيضاً مبدأ المساومة ويتدخل الحاضرون لإقناع والد العروس بتخفيف المبلغ . وقد تؤدي المبالغة فيها إلى عدم إتمام الزيجة .

كذلك يظهر الجانب الاقتصادي أيضا في صورة الهدايا التي يقدمها العريس إلى عروسه في المواسم والأعياد (رجب - شعبان - رمضان - مولد النبي، العيدين) بالإضافة إلى الهدايا التي تقدم عقب الحصاد (البلح، الحنظل، الفاكهة) وتتوزع الهدايا بين هدايا شخصية كالحلى الذهبية والأقمشة والقود، والهدايا الخاصة بالمنزل كما يحرص العريس على أن يقدم لعروسه عروس المولد التقليدية حيث يتوجه إليها في هذه المناسبة مع والدته أو شقيقته الكبرى، وتتم دعوتهم لتناول العشاء. وقد تصل قيمة الهدية لأكثر من مائة جنيه. وكلما زادت قيمة الهدية كانت إنعكاساً لمدى كرم العريس ومكانته الاجتماعية وإعجابه بالعروس. وتلك هي الوظيفة الظاهرة، أما الوظيفة الكامنة فهي إستعداد العريس للإنفاق على زوجته في المستقبل.

وبعد القوط وهو القود التي تقدم للعروسين في مناسبات الخطبة والزواج نوعاً من الهدايا الملزمة التي تفرض على من يقبلها أن يقوم بردها إلى من دفعها. ويكون المقابل ما يساويها في القيمة نقداً أو عياداً. وإذا تراخى مستقبل القوط في ردها عد وجود مناسبة لذلك قبول بازدياد من المجتمع، الأمر الذي يضعف مركزه الاجتماعي.

وتقدم القوط إلى والدته العروس أو العريس في مناسبات الخطبة أو عقد القران من أشقاء الأم وزوجات الأعمام والحارات. كذلك تقدم لهم يوم التحيد ويوم الحناء وصباح يوم الاحتفال بالزواج حيث تحضر السيدات للتهنئة وتقديم القوط، فيقدم لهن الغذاء أو خبز باللحم المشوي. وإذا امتنع عن تناول الطعام، ففي هذه الحالة سيحملن معهن إلى البيت وتقوم إحدى الفتيات المقربات من صاحبة المنزل والموتوق فيها بتدوين القوط في دفتر خاص بصاحبه لأنهم يعتبرونه نوعاً من الدين الذي يجب أن يرد.

كذلك تقدم القوط للعروس من أقاربها العاصيين وأخوالها بعد إرتدائها للشبكة، أو بعد عقد القران، وفي يوم الصبيحة «يوم السبع» ومن قرياتها اللاتي يحضرن لتهنئتها، ومن أشقاء زوجها وأعمامه ويتحتم على العروس أن تقدم بعض الهدايا لمن قدم لها القوط، فقد توزع مباديل على الرجال وإشارات (شرخات) أو زجاجات عطر على السيدات ويكون هذا بمثابة التعبير الرمزي عن قيامهم بواجب تقديم القوط.

ويقدم القوط كذلك إلى والد العريس في مناسبة الاحتفال بخطبة ابنه وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف فيقوم المهثون من الأقارب والجيران بتقديم يوم الزفاف من الضحى إلى مساء نفس اليوم. ثم يتوجهون بعد ذلك إلى منزل والد العريس حيث يقسم المنزل إلى قسمين قسم للرجال وآخر للسيدات، أو إلى السرايق المقام أمام المنزل حيث يقدم الطعام للرجال كذلك يجلس بحوار والد

العريس أحد المقربين، ليقوم بتقديم قيمة القوط كما يقدم القوط إلى العريس في مناسبة خطبته وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف من أصدقائه وأقاربه. ويقوم أحد الأصدقاء أو أحد أبناء العمومة بنسج قيمة القوط. كما يعلن عن تقديم القوط باسم العريس في الميكروفون المقام أمام المنزل، ويقدم له أيضاً أثناء الزفة، كذلك يقدم له من أصدقائه حينما يذهب لارتداء ملابس العرس عند أحدهم، وفي أثناء قيام الحلاق بقص شعره. وبعد انتهاء حفل الزواج، ويوم الصبيحة والسبع.

بالإضافة إلى القوط يوجد نوع آخر من الهدايا الاقتصادية وهي هدايا الزواج وتشكل نظاماً اجتماعياً معمولاً به ومستقراً ومحدداً. هذا النوع لا تحكمه فكرة الرد بالمثل بل يحتكم إلى وجود التزام المساعدة وتحدد المساعدة وفقاً لمكانة مقدم الهدية وتبعاً لثروته.

وتتمثل هذا النوع في القوط الذي يقدمه الأخ لأخته في مناسبة زواج أولادها. وفي الهدايا العينية التي تقدم للعريس ولأسرته من الأقارب العاصيين والجيران (وهي عبارة عن أجولة من البطاطس، والأرز والسكر والشاي وزجاجات الشربات).

يعد العريس في المجتمع القروي المسئول عن توفير مسكن الزوجية للعروس. وكثيراً ما يكون مكان الإقامة في نفس منزل أسرته، حيث يوفر له حجرة أو حجرة داخل المنزل، أو قد يتم بناء طابق جديد له في نفس البيت. أو في أرض مقابلة، وذلك تمشياً مع نمط الأسرة المتدنية وهو النمط المفضل في المجتمعات الريفية.

وقد تضم الوحدة السكنية بعض الأبناء الذين لا يعملون بالزراعة وتظل العائلة مساندة لهم في أمورهم المعاشية والاقتصادية إلى أن يشتد ساعدتهم. وهذا يعكس بالتالي مدى التضامن العائلي الموجود في المجتمعات الريفية.

ويلتزم والد العروس في هذه الحالة بشراء الجهاز بما يتناسب مع قيمة المهر المقدم له، مما يتناسب مع مكانته الاجتماعية، وبما يمتشى أيضاً مع عدد الحشرات التي تقدم للعريس لكي يفرشها.

وفي حالة إقامة العروس في بيت عائلة زوجها تحرص العروس - تجنباً للخلاف مع أسرة الزوج - على المساعدة في الأعمال المنزلية منذ اليوم التالي للزفاف فهي تخرج من حجرتها يوم «الصبيحة» وتسلم على أهل المنزل في محاولة لكسب ود أفراد الأسرة، كما تقوم ببعض الأعمال البسيطة كتقديم الطعام لزوجها، وتقديم الطعام للضيوف من الأقارب العاصيين لزوجها والحاضرين لتقديم القوط والتهنئة. أما مساهمتها الفعلية في الطهي والغسيل والعجن والخبز وتنظيف حطيرة الماشية وخدمة أهل المنزل وغيرها من الأمور المنزلية فتبدأ من بعد «السبع» ولكن هناك بعض الأعمال التي تقتضى منها ألا تقوم بها أمام الغرباء كنشر الغسيل أو إحضار الماء من الترع أو من الصنبور العام

إلا بعد مرور أربعين يوماً على زواجها حتى تكون قد تجاوزت الأخطار المتعلقة بالمشاركة.

والعروس لا تخرج في هذا المجتمع إلا في حالات قليلة وهي لا تزور منزل والدها إلا بعد مرور تسعة أشهر على الزواج. وإذا اضطرتها الظروف للخروج لمساعدة زوجها في الحقل نتيجة لسفره أو لعدم وجود أشقاء له أو نتيجة لانخفاض المستوى الاقتصادي للأسرة، ففي هذه الحالة لا بد أن يكون قد مر عام أو عام ونصف على زواجها، وذلك خوفاً من تعرضها للنفذ الاجتماعي.

الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج:

إذا كانت الوظيفة الأساسية المرتبطة بالزواج هي حفظ النوع واستمراره، فإن هذه الوظيفة تظهر من خلال طقوس واحتفالات الزواج حيث تهدف تلك الطقوس إلى جعل الزواج مثمراً، وإبعاد الأخطار المرتبطة بالإنصال الجنسي ونقص البكارة. وبالتالي إثبات علوية الفتاة.

والانجاء إلى العفة والطهارة ينتشر في العديد من الثقافات وهو يرتبط بالدين إلى حد بعيد كما هو الحال في الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود.

وتعد عذرية الفتاة شرطاً أو صفة من الصفات التي يجب أن تتوفر في الفتاة ولعل هذه القيمة هي التي تدفع العريس إلى ضرورة القيام بغض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أي طرف من العائلتين وذلك لإثبات رجولته من ناحية، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية ثانية، ويجب على العروس أن تحتفظ بالغوطة أو الشاة وبها آثار دم البكارة لأنه شرفها الذي يجب أن تحتفظ به، ولأن تلك الشاة قد تستخدم في بعض الأغراض العلاجية حيث تستحم العروس بمائها لمدة ثلاث أسابيع متتالية يوم الجمعة إذا ما تعرضت لأخطار المشاركة.

وقد يتم الاحتفاظ بها لبعد إنجاب الطفل الأول وفي بعض الأحيان تحتفظ العروس بها طوال حياتها فقد يحدث ألا توفق في حياتها الزوجية ومن ثم يرغب زوجها الجديد في التأكد من شرفها وحسن سلوكها.

وتحرص والدته العروس على أن تحضر إليها صباح اليوم التالي للزفاف «الصبيحة» حاملة معها بعض الهدايا العينية كالسكر والفاكهة وبعض الطيور واللحم والكمك وذلك للأطمئنان على شرفها حيث تأخذ تلك الشاة معها لأقارب العروس العاصيين حتى يتباهوا ويتفاخروا بشرف ابنتهم ثم تعيدها إليها بعد ذلك.

وقليلاً ما يذهب الأب إلى ابنته في هذا اليوم ولكن يذهب إليها يوم السبع فيمنحها مبلغاً مالياً كبيراً (نقوط) تعبيراً عن فرحته بأن ابنة

قد حفظت شرفها وشرف عائلتها. كما أن هذا المبلغ مدعاة للافتخار والتباهي بين أعضاء أسرة زوجها.

كما يوجد العديد من شعائر الخصوبة أو الإخصاب Fertility Rites والتي تهدف إلى جعل الزواج مثمراً ومن ذلك نثر الحبوب على العروسين أو وضع الفاكهة حول سريرهما أو إقامة الصلوات ونحر الأصحيات ساعة الزفاف.

وتأكيداً لهذا المعنى يحرص معظم العرائس والعريس على الدخول إلى منازلهم بأرجلهم اليمنى حتى يبارك لهم الله، كما قد يقومون بالصلاة والدعاء والابتهاال إلى الله أن يوفر لهما حياة زوجية سعيدة، وأن يرزقهم بالذرية الصالحة، كذلك يتم شر الأرز عليهم أثناء الزفة، لأن الأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة. كما تحرص والدته العريس أو شقيقته على نثر بعض المياه على العروسين عند دخولهم إلى منزلها، حتى يكون مقدمتهما مقدم حير.

الممارسات والرموز السحرية المرتبطة بالزواج

لاحظ «باخ» Bach أن هناك اعتقاداً بأن خطر القوى الشريرة يتزايد في فترات الانتقال من وضع إلى وضع أي عند الميلاد، الزواج، الموت، تعاقب السنين، انتقال من فصل إلى آخر من فصول السنة.

وتتمثل أفعال تلك القوى الشريرة في الخوف من الحسد والسحر. والحسد هو الاعتقاد بأن بعض الأفراد لديهم القدرة على إيذاء الآخرين أو إزوال الضرر بهم سواء توفرت البية أو لم تتوفر.

والسحر هو الاعتقاد في أن القوى فوق الطبيعة يمكن إجبارها وإخضاعها بأساليب معينة لتحقيق أغراض قد تكون حسنة مثل ضمان وفرة المحاصيل، أو الحصول على صيد وفير، أو خصوبة الحيوانات المنزلية أو الحصول على الوقاية والعلاج من الأمراض المختلفة أو استخدامهما في أغراض شريرة كإزالة الأذى أو الضرر والأمراض بالآخرين وهذا هو السحر الأسود.

ويدفع الخوف من الحسد سكان المجتمع القروي إلى اللجوء إلى العديد من الوسائل والأساليب الوقائية لدفع خطر تلك الأشياء. منها لجوء العرائس والعريس في كثير من الأحيان إلى ارتداء الملابس الداخلية مقلوبة. كذلك يتم نثر الملح وإطلاق الأعيرة النارية أثناء الزفة، كما يوضع البخور بجانب العروسين أثناء حفل الزفاف وكلها مظاهر لتلك الأغراض الوقائية.

كذلك يحرص العريس عند الاستحمام يوم الزفاف في منزل أحد الأصدقاء أو الأقارب على الاستحمام بالماء المتدفق من الصنبور بدلاً من الماء الموضوع في أوانٍ خوفاً من أن يكون قد استخدم للإلحاق الأذى بالعريس. ويقومون في كثير من الأحيان بلف وسطهم بقدر صيد

مرحلة الميلاد (الحمل والولادة)

بقلم الدكتور : فاروق مصطفى اسماعيل

في بعض مناطق السودان أوفى دولة قطر . . إلا أننا تردنا خشية الخروج عن أهداف البحث وحدواه في عمل موسوعي Encyclopdic محدد الغرض واضح الاتجاه ، فاكفينا ببعض الإشارات العابرة السريعة

إن محاولتنا في معالجة التراث الشعبي لمرحلة الميلاد ، الحمل والولادة ما هي إلا محاولة لفهم الذات ، ويجب أن نؤكد منذ البداية أن العادة أو الممارسة السلوكية تخضع لمختلف التغيرات التي يخضع لها المجتمع الذي أفرزها وأقرها لحين من الوقت ، من هنا فإن محاولة رصد هذه الممارسات قبل أن يفتريها التغيير الشامل والسريع يؤكد أهمية هذه الدراسة .

وتحقيقاً للفائدة المرجوة قمنا بإعداد دليل موجز ، ليفي بجمع معلومات محددة ترتبط أساساً بالحمل والولادة ، ومن ثم كان الدليل (انظر الملحق) والذي يشتمل على ٥٢ سؤالاً رأينا أنها تفي بالغرض المحدد ، وقد اعتمدنا في إعدادنا على خبرة الباحث الشخصية بصفة عامة من ناحية وعلى ما قمنا به أنا وآخرون في بحث معائن بمركز التراث الشعبي لدول الخليج عام ١٩٨٨ ، واستطيع منذ البداية أن أؤكد أن هذا الدليل قد زودنا بمجموعة من الحقائق تتفق وأهداف البحث ، وينبغي أن ندرك أننا لا نستطيع أن نجتمع كل التفاصيل المرتبطة بمرحلة الميلاد ، ولذا فإن ما نشير إليه هو مجرد نماذج سلوكية

نحن بصدد عادات وتقاليد وأساليب وممارسات متباينة من هنا وهناك ، وما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية التقليدية ، وسوف نحاول في هذا الصدد عرضاً لهذه الممارسات الخاصة بمرحلة الميلاد (الحمل والولادة) من مناطق ثقافية متباينة أو من ثقافات فرعية إن صح هذا التعبير ، وليكون لدينا في النهاية مع ما تتضمنه هذه الموسوعة من معالجات أخرى تراث أنثولوجي . وسوف ندرك أن هذا التعدد يؤكد وحدة الأنماط الاجتماعية للثقافة الكلية ، إذ إنه يحمل في طياته الكثير من أوجه الشبه سواء في الممارسات أو التفسيرات أو التفسيرات على الرغم من الاختلافات الظاهرية السائدة .

ويجب أن ندرك منذ البداية أن منهجنا انتقائياً إلى حد بعيد وفقاً للظروف المتاحة والإمكانات لمثل هذا البحث المحدود ، وكان بؤنا أن نعالج هذا القصور ونحن نستخدم المنهج المقارن خاصة ، وقد كانت لنا تجربة في دراسة هذا الموضوع من قبل دراسة مستفيضة سواء



كما يلجأ شقيق العروس أو عمها أو ابن عمها في بعض الأحيان إلى حملها أثناء دخولها منزلها الجديد ، خوفاً من الأعمال السحرية كما أنه في بعض الأحيان تجلس العروس يوم عقد قرانها بينما تقوم أي سيدة متقدمة في السن بوضع غريال على رأسها وبه مصحف ، ثم تأخذ في تقطيع ورقة بيضاء إلى قطع صغيرة فوق الغريال قاصدة بذلك تفتيح السنة السوء اللاتي يتحدثن عن العروس بسوء أو يردن إيقاع الأذى والضرر بها . أو قد تضع العروس أرجلها في إناء به ماء وتضع على رأسها إناء آخر به بعض أوراق اللبمون أو البرتقال لحمايتها من الأعمال

كذلك تحرص الأم في معظم الأحيان على الاحتفاظ ببعض من عجة الحناء التي أعدت بمناسبة الزفاف وتقديمها لابنتها يوم الصبيحة أو السبوع ، لأنهم يتفاءلون بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم الأم بغمس يديها في هذا العجين وطبع كفها على باب المنزل أو حوائطه درءاً للحسد .

أثناء عقد القران أو الرفقة وذلك خوفاً من الأعمال السحرية التي يحرم عنها ربط العريس والمقصود به عدم قدرته على ممارسة واجباته الحسية تجاه زوجته

كما يقومون أحياناً بوضع بعض الأحبة في جيوبهم لحمايتهم من تلك الأخطار ، كذلك يتم تطيف سلم المنزل ورشه بالماء والملح اتقاء لتلك الشرور

وتحرص والدة العروس أيضاً على تخيير منزل ابنتها وحصرة نومها كما يحرس الأهل في معظم الأحوال على نحر طائر ونثر دمائه في المنزل أودق مسمار على الحائط وذلك أرضاء لأرواح المنزل ولدرء الأعمال الشريرة .

كما يلجأ العرسان إلى المرور من طريق آخر غير الطريق الذي يطرقونه . دائماً ، وذلك خوفاً من المرور فوق عمل من الأعمال كما أن المشتركين في الزفة يقومون في بعض الأحيان بإزالة مصادات الهواء المصنوعة من الوص أو حريد الخيل (الزوب) من طريق العريس حتى يدخل من خلالها مسكه .



أوممارسات معروفة وشائعة في محافظات أربع هي الإسكندرية والبحيرة والدقهلية والشرقية ، وقد تم اختيارها دون غيرها لإمكانية جمع المادة الأثنوجرافية المتاحة بالنسبة للباحث دون غيرها .

أهمية الإنجاب :

أشارت المعتقدات الأثنوجرافية في جميع الحالات وفي جميع المناطق بلا استثناء عن أهمية المرأة الولود ، إنها مصدر للخير ، على التقيض من المعتقدات التي وصفت المرأة العقيم ونعتها كما لو كانت ناقصة في آدميتها وأنها مصدر للشر .

فالمرأة الولود مثل « الأرنبة » و « عقودها مليان » أو مثل « النخلة التي تطرح دائما » إنها حيالة ولادة كل عيل في ديل أخيه أما المرأة العقيم فإنها أشبه بالشجرة التي لا تطرح ، أو كما يقال في بعض قرى البحيرة ، « زى الشجرة اللي ملهاش ثمر » أو « زى شجرة السنط » . ويتطرق نسق القيم السائد لينعتها بأنها مصدر للشقاء والتعاسة لزوجها وذويها جالبة للخراب والدمار وإن عيشتها في البيت حرام .. وخسارة فيها للقيمة . و « قعدتها في الدار تحيب الفقر » . وتؤكد المادة المعبطة بأن العقم قيد على المرأة وتهديد لحياتها في بعض الأحيان قد يكتب عليها العزلة والوحدة ، وفي هذا تقول بعض إخباريات الشرقية « نخلة مبتطرحش بلح وجودها في البيت حرام » . هيه النخلة التي تحتها بلح وطارحة زى اللي مبتطرحش محدش يروح عندها ... وهم في هذا لا يختلفون كثيرا عن سكان الخليج الذين يصفون العاقر بأنها كالأرملة التي تفتقد العزوة وتعيش في وحدة دائما .

العاقر مسكينة أرملة الله يرحم حالها ، ليس لها عزوة وحيدة لئن عجزت الله لا يوجدنا ؟

تأخر الحمل والممارسات المرتبطة :

إذا ما أدركت المرأة أو غيرها من النساء ذوات الخبرة تأخر الحمل لفترة طويلة فإن القلق يساورها ، وقد تسارع أمها أو حماها بالنهوين من الأمر ومطالبتها بالصبر فإذا ما طالت الفترة دون أن يكون هناك دلالة على الحمل كظهور المؤشرات التقليدية غياب الدورة الشهرية أو الوحم .. فإن ضغوطا تمارس على المرأة التي تأخر حملها مهلدين إياها بإحتمال ارتباط زوجها بأخرى وفي هذا يقولون « رجل برة ورجل جوة لازم الراجل يربط بالعيال » .. من هنا كنتيجة لهذه الضغوط تظهر بعض الممارسات وإن تباينت من منطقة إلى أخرى ، ولعل أكثر الممارسات غريبة تلك التي تذهب إلى ضرورة أن « يقعدوها على خلاص عيل بعد الحيض مباشرة أو كما يقولون في بعض قرى الشرقية « تبسط على خلاص واحدة والدة » . أما في الإسكندرية فيرى البعض إحضار كمية من الحلبة وتحميمها ووضعها في « شاشة » ولبسها قبل الجماع ، إلا أنهم في الشرقية يشترطون أن « تلبس » العقيم قطعة من القطن مبللة

بلبن ثدى امرأة قد فطمت طفلها حديثا ، ويسود نفس المعتقد لدى سكان الدقهلية ، يلبسوها قطعة مبللة بemie حلبة أو مبللة بلبن واحد فاطمة ابنها أو يقعدوها على صرة حلبة حصي . ويلتقى سكان الاسكندرية والشرقية والبحيرة في ضرورة إستحمام العقيم وقت صلاة الجمعة بمخلفات المياه الناتجة عن غسل « الذهب البندقي » وفي هذا يقولون « نحضر ذهب بندقي أو كهربان حر أو خرز ، ونربوه بالماء والصابون ونستحم ثلاث مرات وقت صلاة الجمعة » .

ويسمى معتقد الإستحمام في بعض مناطق البحيرة ليأخذ صورة مغايرة « تستحم بليفة ميت ثلاث جمع عند الأذان » أو روي لثري يشطفك بالمياه في المقابر وقت صلاة الجمعة « روي لمنجم يعزم لك على ورق مكتوب بحر أحمر واستحمي عليه وقت الصلاة » .

ويبدو أن زيارة المقابر تقليد معروف في مثل هذه الحالات ففى الشرقية يوصون بأن تذهب العقيم إلى « التربة » وتكبش كبشة تراب وتروح بينها وما تكلمش حد أبدا وهي رايحة وهي جاية ده إذا كانت مكبوسة كبشة تربة .. وفي بعض مناطق البحيرة توصى المعجائز من النساء عادة المرأة التي تأخر إنجابها بأن تذهب إلى المقابر وتبول على جمجمة ميت أو أن تنظر في قبر مفتوح .

هذا بالإضافة إلى عمل الأحجية والتعاويذ والتي تكاد تكون قسمة مشتركة بين المناطق الأربع جميعها وقد ثبتت الحجاب على البطن أو الصدر أو الظهر وقد يستعان بقفل صغير مثبت بخيط على أن يستمر هذا لفترة تمتد إلى ٢١ يوما وثلاث جمع متتالية) .

وإذا ما اكتشف أن سبب عدم الحمل « المشاهرة » فإن العديد من الممارسات يوصى بها كأن تمشى المرأة في غيط باذنجان لتنفك المشاهرة أو أن تحتفظ المرأة التي يراد لها الحمل وتتوقفه بقطعة من خلاص طفل تملح وتضعها في صدرها حتى لا تنكس وتنجب دائما .

ويزخر المعتقد الشعبي في جميع المناطق بالعديد من الممارسات ذات الطابع الدينى أو السحري ، وقد ترتبط هذه الممارسات بنوع من التابو Taboo إذ ترتفع الأصوات بضرورة أن تذهب إلى الشيخ أو الفقيه أو المشعوذ وفي هذا يقولون « ياخذوا أثرها ويودوه للشيخ يعمل لها حجاب تلبسه ، ممكن يكون معمول لها عمل أو عدت على حاجة أو دخل عليها حد كبسها » .

« يحضروا لها القرين قال لها متفرش من جوزها طول ما هي حامل » . يفتحوا لها كتاب أبو معشر على أسمها فلا تبت فلا توالى يطلع مكتوب يعملوه يرقوها ، يعملوا لها زار ، يجيوا الحنة اللي بتقطع في ظهور العيل (تنصرف داية أو ممرضة) تبص في تربة مفتوحة عشان تتخض تقوم تحبل .. » .

« نعمل لها حجاب بالزعفران ونبخرها ، ننزل البحر سبع مرات

كل يوم جمعة وقت الصلاة تمسح بلاط بيتها بemie البحر ، نحضر سبع حبات من السبعة لونها أصفر تستحم بهم ساعة الصلاة .. » .

« الشيخ يعزم لها ويكتب لها ورقة أو حجاب خضرا إذا كان سبب عدم الخلفة عمل معمول لها .. تروح للشيخ يعمل لها ورقة ندوبها في شوية مية وتشربها ويكتب لها ورقة تنبخر بيها بعدها تحمل » .

الحمل الكاذب أعراضه وأسبابه Pseudocyesis Symptoms: & Causes

حالة نفسية تصحبها أعراض فيزيقية كغياب الطمث أو انتفاخ البطن ، وغالبا ما تصيب المرأة التي تتطلع إلى الحمل يشغف مع مرور الوقت دون جدوى ويطلق على هذه الحالة « غيب » وفي هذا يقولون : « يا محمد إعوج الطربوش دي مراتك طلعت على فاشوش » .

« الحمل الكاذب يحصل لما الواحدة تقطعها الهرمانية (الدورة الشهرية) تحس كأنها حامل اكمنها محرومة صدرها يتنفخ وتقل وتحس بكل اللي تحس بيه الحامل » .

« يحدث لما الدورة تتحاش منها ويطنها تكبر زى الحبله على الفاضى » .

« يحصل لما الدورة متجيش في موعدها يمكن سببه ضعف أو تعب شديد ، غياب الدورة يعمل دوخة وهبوط ويمكن قىء أو دم متجمد ينزل .. »

« جميلة أخت ماجدة قعدت ١١ شهرا حبله على الفاضى ، ده ممكن يحصل للكبيرة اللي الدورة عندها قربت تنقطع تتخيل أنها حامل وتشعر بالأعراض .. »

الحمل وعلاماته :

من أبرز علاماته وأكثر ملامحه إنتشارا إنقطاع الطمث بالإضافة إلى عوارض أخرى كالقئ وظهور علامات سوداء « الكلف » في مناطق مختلفة من الجسم كالوجه والشدى والبطن بالإضافة إلى الشعور بالدوار « الدوخة » والعزوف عن الطعام أو الميل إلى أنواع معينة منه .. الخ وليس ضروريا أن تظهر هذه العوارض جميعها في جميع الحالات أو في وقت واحد ، فقد تميل الحامل إلى القئ ثم تظهر علامات الكلف Pigmentations في وقت لاحق .. وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الست لما تبقى حامل يجيلها مغص في ميعاد الدورة وتتحاش وتحس بغصمان النفس وقئ ودوخة ووجع دماغ ، وكهرمان للأكل وحرقان للصدر والكلف يظهر في الوجه وتحت الإبط ، شفايفها تكبر وصوابها تورم » .

وتقول أخرى :

« من علامات الحمل ظهور الكلف في الوش ، سوتها تندور والصدر يسود من طرايطه ، والعيل يسحب في بطنها ، تتوجع وتشكى من ظهرها ويطنها » ..

وتقول ثالثة :

« الكلف في وشها ورقبتها وصدرها تتوجع على حاجات مش أوانها صدرها يعلى ، ولونه يسود وتظهر حبوب صغيرة على الحلمة .. »

وتنمضى المادة الأثنوجرافية لتركز على « الوحم » وإن كان قاصرا على بعض النساء دون البعض الآخر ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية : الواحدة ممكن تتوجع على رمان ، ومشمش ، خيار ، سمك مشوى ، كبدة فإذا لم تجاب لطلبها تطلع الحاجة في العيل الواحدة يبقى هواها في الحاجة وتخزى تقول للعليلة .. »

بينما تذهب إحدى الإخباريات من الإسكندرية إلى :

« أن الواحدة تتوجع في اللي نفسها تجيها عليه ، لحمه مشوية ، عدس ، رغاوى الصابون ، فسيخ ، ريحة الميه بتاعة الحمية ، تفرقت السجاير وتشمها ، الطينة بتاعة الغلة ، ريحة الفل ، الخوخ .. »

وتقول ثالثة :

الدورة لما تتمتع ومتزلش تقم على صدر الواحدة وتخلى نفسها قرفانة ، تبدأ نفسها ترميها على حاجات معينة ، تتوجع على جبة قديمة ، ذرة مشوى ، تفاح ، فاكهة ، طينة ، فول ناشف ، حاجات مش أوانها فإذا ما أحضروش لها الحاجات دي وهرشت تطلع في العيل » .

وتقول أخرى :

« تشعر الحامل بالقرف وعدم قبول أى أكل ، تطلب أشياء غريبة ، طوب أحمر تقرقه تراب الفرن ، يتحس بتغيير في كل أنواع أكلمها : لأن فيه حاجة غريبة في جسمها ، وعموما فإن جميع الإخباريات على اختلاف مناطق إقامتهن يؤكدن أن ظهور رسوم معينة في مناطق من جسم المولود دليل على عدم الاستجابة لرغبتها (الحامل) وارتباط ذلك بلمس أو هرش أجزاء من الجسم .

« الوحمة بتطلع مكان ما بتهرش فيه .. »

« أنا كان نفسي في القراولة ومش أوانها وهرشت ظهرت القراولة بلونها الأحمر في جسم ابني .. »

« واحدة اتوجعت على أبوغفوة ومالقهوش في السوق طلع أبوغفوة في ظهرها » .

وتحذر المادة الأنثوجرافية من أن تعرض الحامل نفسها لرؤية شيء مربع أو شكل مشوه ، وتطالبها بأن تقرأ شيئاً من القرآن الكريم وأن تستعبد بالله من الشيطان الرجيم وفي هذا يقولون : « إذا شافت حاجة وحشة تسمى وتكر وتستعبد بالله »

وتقول أخرى :

لوشفا حاجة تقول : أعوذ بالله من الشيطان يارب متكتهاش على حد ، وإذا ذكر لها أي واحد شيء مربع ، أو وصف لها حد شكل غريب تقول له قال الله ولا فالك .

وتقول ثالثة :

« إذا رأت الحامل شيئاً مربعاً أو سمعت عن شيء مكروه تقول سلام قولاً من رب رحيم »

وتقول رابعة :

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم احفظنا ، إذا رأت شكلاً مشوهاً تقول اللهم لا اعتراض الشرير به وبعد .

وتقول أخرى :

« إذا رأت الحامل شكلاً مشوهاً تقرأ آية الكرسي وقل أعوذ برب الملق » .

الإجهاض (الطرح) المبكر والمتكرر Early and Habitual abortion :

الإجهاض ويسمى بالعابية الطرح أو السقط ، ويقال سقطت المرأة أو طرحت المرأة ، وقد يحدث فجأة ، وعلى حد تعبيرهم على ريق النوم . ومن أعراضه تدفق ماء من الرحم مع حدوث آلام ، وقد يستمر بضعة أيام ، وتكشف المادة الأنثوجرافية عن العديد من الأسباب التي تؤدي إلى الإجهاض (الطرح) كالإجهاد الشديد أو حمل أشياء ثقيلة أو الارتطام والوقوع على الأرض أو أسباب أخرى فيزيقية كالضعف أو الوهن أو حالات نفسية طارئة كالخوف الشديد أو الصدمة أو حتى مجرد سماع نبأ سيء^(١) .

يقال للمرأة التي تسقط دائماً بطرح ودي زى النخلة تبقى شائلة ولا تجد فيها بلح يؤكل . . .

« الوحدة يبقى حوضها مثل شابل الميل أو يكون ضهرها مفتوح » . . .

١ - تفيد المصطلحات أن الموروث الشعبي يركز على أسباب الإجهاض من ناحية الأم فقط إلا أن المعرفة الإكلينيكية تفيد انحصار هذه الأسباب في ثلاث فئات أ - أسباب خاصة بالحتمين سواء أكانت متعلقة بالبيئة أو الحيوان المنوي ب - أسباب خاصة بالأب كسوء التغذية ، الأنيميا المزمنة ، تقدم السن ، إصابات مزمنة كالكلى . . . (وتلك أسباب أضلها المعتقد الشعبي تماماً) ج - أسباب خاصة بالأم كارتفاع الحرارة في حالة الإصابة بالحمى والتهلوزا ، اضطراب الهرمونات ، حالات التسمم ، سوء التغذية . الخ

« السقط سبه أن الواحدة يكون ضهرها ضعيف أو تشيل حاجة والرجل كمان يسط . . . »

« ده يحصل من المجهود الكبير المعجين والحصاد والشغل في الغيط ، وده قل أي حاجة أمر رينا ، شائلة حاجة ثقيلة ، ونابيه حوزها وتعبت معاه . . . »

أما عن الحالات النفسية الطارئة كالخوف الشديد والمخاض خبر سمي أو رؤية شيء مربع فيقولون :

« أنا دخلت على حماتي وكانت بتعوت انخضت نزل الدم ، كمان الخضة والزعل تضعف لبن الأم إذا كانت بتترضع »

« واحد قريس غرق جم الناس وبلغوني راحت بطي مغمضة ساعتها والدم نزل . . . صحيح أن الصدمة والزعل يسبب الإجهاض لما الواحدة تسمع وهي حامل أن جوزها اتجوز عليها أو سمعت خبر وفاة حد عزيز عليها . . . »

بيد أن هناك رأياً آخر يرى أن الصدمة أو تخويف المرأة وإفراء بفك مشاهرتها وفي هذا تقول إحداهن :

« الفحمة تخليها تحلل لأنها بتكون مخضوضة ، والخضة التاف تفك الخضة الأولى . . . »

وتقول أخرى :

« أنا سمعت أن واحدة رمى حوزها عليها ثعبان اتخضت وخلعت ، ولو بتخاف من أرتب لوفجعت منه متخلف . . . »

بيد أن هناك اتحاشاً ثالثاً يرى استحالة حدوث الحمل للأسباب السابق الإشارة إليها إذ تقول إحدى الإخباريات (الإسكندرية) : « محصلش أن واحدة خلعت من الصدمة أو الخوف ، لكن ممكن تخلف إذا عملوا لها حمام في المقابر ساعة الصلاة . . . »

وتكشف المادة المعطاة عن العديد من الأساليب لمواجهة الإجهاض وإن تباينت من منطقة إلى أخرى إلا أن ذلك مرده لإختلاف الأسباب والأغراض . . .

إذا كان ضهرها ضعيف ومتزحلق لازم تربط شبكة صياد حول وسطها ، لأنها ممكن تكون خطت عمل كان معمول لها أولغيرها ، مشريش سخن في أول حملها علشان ده ممكن يفك حبة الدم اللي اتحملوا . . .

وتقول أخرى :

إذا كان ضهرها ضعيف يفتلوا لها على ضهرها عن طريق قفل صغير مسكة ومساة يملهم حداد ابن حداد من الحديد يتلصصوا في دبارة حول الوسط ويفضل على ضهر الواحدة لغاية الولادة أو يكسروا لها على

ضهرها عن طريق الهون أو يعملوا لها كاسات هوا . . .

وتقول ثالثة من الشرقية

« يبقى الرحم ضعيف ويقولوا ضهرها حفيف ، وساعات يقولوا من الرجل وساعات يقولوا من الأسياد ، يراصوا الأسياد ويعملوا زار ويدبحوا حاجة لله وممكن الحامل تحلم أنها شافت حروف أوديك رومي أو أي حاجة تحلم بيها ويحيوها ثاني يوم ويدبحوها ويصلوا بدم الدبحة عليها . . . »

وتذهب إحدى الإخباريات من البحيرة فتقول

« تروح الحانة ومعها واحدة ست قاطعة الحيف وتربط وسطها بشبكة صياد وتقله بالقل ٣ أيام جمع ويفتحوا الفل ساعة الصلاة وتضيف عن كاسات الهوا فتقول

« يحيوا ملح ويعملوه صرة ويدعنوها زيت ويشعلوا الصرة ويكفوا الرطمان يقوم يشطف اللحم والبرد يطلعه ، تتكرر العملية ثلاثة أيام على الريق . . . »

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« يروحوا لشيخ معروف لعمل دهانات بزيت هو يعرفها وتوضع على ضهرها ويطنها . . . أما إذا كانت الواحدة ييموت لها عيال تروح للشيخ يعمل لها حجاب تشيله لغاية ما تولد وينزل الخلاص ، تأخذ الحجاب والخلاص وتاكل فرخة ولا تكسر عظمتها ، وبعدن تدفن الفرخة (المعظم والحجاب والخلاص في عتبة أودتها اللي عابشة فيها . . . العيل يعيش . . . »

وبعض المعتقد الشعبي من الزقازيق فيقول :

يحضروا حبة فول ويقسموها نصفين ويكتب عليها الشيخ قرآن وتبلعها بالماء رينا يشيل عنها . . .

أغاني الحمل والولادة :

الأغاني محدودة للغاية في مختلف المناطق ، أي أن الموروث الشعبي منها يتضاءل إلى حد بعيد ، وقد أتاحت المادة الأنثوجرافية لنا الحصول على بعض الآيات وإن تكررت معانيها وتباينت مفرداتها في كثير من الأحيان ، بل إن العديد من النساء ذكرن أنهن لا يعرفن شيئاً عن هذه الأغاني ، ويمكن القول بصفة عامة أن الجيل الأصغر من النساء لا يذكرن إلا بضع مفردات أو جمل قصيرة في هذا الصدد في حين أن الجيل الأكبر منهن لا يذكرن إلا بضع آيات بصعوبة بالغة ، وأياً كان الأمر فإن ترديد أغاني الحمل والولادة لم يعد مألوفاً أو شائعاً كما كان الحال مقلب ، ولا تخرج معاني الآيات عن الدعاء بأن يمن الله على الحامل بإنجاب الذكور ، إذ أن إنجابهن محل فخر وإعزاز ، في حين أن إنجاب الإناث مرتعة وخيم يورث النفس مرلة وانكساراً ، ولا يخفى أن هذه الآيات كما سبق الإشارة قد توارثتها

الأجيال ومن ثم فإنه تكررهما نادر الحدوث ، إنها من قبيل الرواس الثقافية Cultural Survival وسوف نستعرض فيما يلي بعضها :

جئت وهتجب السبع اللي يفتح عينها ولا تنزل نفسها ولا تنكر وربنا يجعله عود وعمود في عين الناس

وكما هو واضح أن ثمة إشارة إلى إنجاب الذكور والذي سوف يجعلها عزيزة الجانب موفورة الكرامة والكبرياء ، لن تكون ذليلة أبداً ، ثم الدعاء بأن يحمل الله وليدها خير عون وسد لها

وحين تيشر المرأة بوع المولود ، فإن المشاعر المتباينة لكونه ذكراً أو أنثى لا تلبث أن تطفو على السطح لتعكس معاني الآيات التالية

لما قالوا جابت ولد انشد ظهري وإنشد ولما قالوا دي بنية وقعت الحيطه عليه

وفي رواية ثانية في منطقة أخرى

لما قالوا ده ولد انشد ظهري واتشد ولما قالوا دي بنية اكلوني اللحمه نية

وفي رواية ثالثة :

ولما قالوا دي بنية قلت الجدار وقع عليه

وتذهب إحدى الإخباريات إلى القول :

لما عرفوا إنه غلام انشد ظهر أبوه وقام ولما عرفوا أنه بنية سكوا الدار عليه وقالوا لي له ياويله من هنا مكانك للممات

لا شك أن هذه الآيات القليلة التي تعلو من شأن الذكر وتحط من شأن المرأة ما هي إلا انعكاس للنسق القيمي الذي كان يسود مجتمعنا المصري بل ومجتمعاتنا العربية جميعها منذ حقب عديده ، إذ تكاد تشابه تلك الآيات إلى حد كبير مع مثيلاتها في المنطقة العربية .

أقوم إذا ما قالوا لي غلام نزل قلبى ثم رام قومي عني يانسوان قوموا اطبخوا الهدية ويوم قالوا لي بنية اظلمت دارى عليه

وإن كان هذا لا يمنع من تردد بعض الآيات التي تشيد بالبت وبحمالها :

كنت فين مستخينة يا حنة زينة طرية
بكرك أبو كى يروح السوق يشتري لك حبشية^(١)

وقد تأتي الآيات معبرة عن اعتزاز المرأة بحملها بعد غياب وقد أشاع الناس عنها أنها عقيم إذ تقول :

ياما قالوا ياما عادوا عاقر مستخلفش
غيا سنة وتعالوا نلاقوا على يمشى

أويقولون :

كنت فين مستخينة شمت العوازل فيه

القيود والتحريمات Taboo التي تفرض على المرأة الحامل :

هناك نوعان من القيود أو التحريمات :

الأول : ويرتبط بغذاء الحامل وشرابها .

الثاني : قيود على سلوكيات الحامل وتصرفاتها في بداية الحمل حتى لا تجهض وفي نهايته حتى تضع حملها بسلام .

أما فيما يتعلق بغذاء الحامل أو شرابها فيتمثل في عدم تناول كميات كبيرة من الأطعمة دفعة واحدة أو الاكثار من تناول أطعمة معينة ، والإقلال من أخرى فضلا عن الابتعاد عن أطعمة معينة ، كما يحذر المعتمد الشعبي من تناول المشروبات الساخنة خاصة في بداية الحمل .

(١) تفيد الآيات إذا ما بشرت المرأة بالمولود الذكر قامت من وقادها ونسبت متابعها متاشدة النساء اللاتي تجمعن حولها لإعداد الطعام ، أما إذا بشرت بالأنثى اظلمت الدنيا من حولها وكأنها استشرت هارا مطالبة النساء بأن يغلن الباب دونها

(٢) لاشك أن شراء الحبشية التي سوف تكون في خدمتها توضح لنا الحبة الزمنية التي قبلت فيها ربما مردها إلى ما قبل الثلاثينات من هذا القرن منذ كان جلب العبيد أو الحبشيات أمرا شائعا

(٣) توصي الثقافة الخليجية المرأة الحامل بالابتعاد عن لحم الجمال أيضا ، لأن هذا يؤدي إلى تأخير الوضع إذ « تعوش » كما يقولون « لا تأكل لحم المطايا لأنه يعوش » أو لا تأكل لحم الإبل في شهورها الأخيرة لأنه يخلبها تعوش .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

الحامل مشربش بالمغات ولا الحلبة ، أى لا تأكل ولا تشرب الحاجة التي يتأكلها وهي والددة عشان يقولوا في الأول تنفخ رأس العيل ، وفي الآخر بتعجل الطلق ، كمان متأكلكش لبان الذكر ولا تشربش العرقسوس ولا الخروب عشان العيل مسودش اللي تشرب القرفة تسقط . . .

وتقول أخرى :

« في الشهور الأخيرة متأكلكش حاجة مالهة عشان ماتحماش عليها . . . ولا تأكل لحم جمال عشان متطولش أيام الحمل . . . »^(٢) وتمضى الإخباريات فيذكرن :

« الحامل لا تأكل كميات كبيرة مرة واحدة عشان متزفكش العيل في بطنها ، ممكن تكثر من أكل البصل عشان أكل البصل يجلى العين ، تأكل بصل عشان العيل يطلع لونة أبيض ، تكثر من الأكل البيض واللحم عشان العيل يطلع وافي . . . »

أما فيما يتعلق بالقيود على السلوكيات والتصرفات فتتجسد في جهودها وتحركاتها وطريقتها في النوم . . الخ .

الحاجات دي حسب جهدها إذا كانت صحتها مش مساعداه وخايفة تسقط متعملش حاجة وتترجح أو تجفل ظهرها بالجفل ، يخف الراحل النوم معاها ، تحاسب على نفسها ومتغلسي نفسها بمية ساخنة . . .

وتقول ثانية :

متشلى تقيل ، ومتشلى زلعة ثقيلة على رأسها أو ظهرها ، تنام على ظهرها ، متزعش . .

وتقول ثالثة :

متمش بمجهود كبير ، وفي حالة ما تكون نائمة لاتقلب على الجانب الآخر مرة واحدة ، تقوم تعدل الأول لتنام على الآخر علشان الحبل السرى يلفش على رقبة العيل في آخر شهورها . . .

دلالات الذكورة والانوثة :

وتتجسد المعتقدات الأنثوجرافية في مكان الولد أو البنت إلى اليمين أو اليسار من بطن الأم ، شكل البطن ، انعكاس الذكورة والانوثة على جمال الأم ، حركة الجنين ، وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الواحدة لما تكون مربعة ومفحلة يبقى في بطنها بنت ، ولما تكون خاسة مادة لقدام يبقى ولد ، الولد يسحب تحت الصدر ، والبنت تجرى في البطن كلها . . . »

وتقول ثانية :

« الولد يسحب سحب ويكون فوق الجنب ، البنت تبقى حركتها لحت ، لو البطن تبقى مدورة تبقى بنت ولومبوزة يبقى ولد ، بطن الولد يبقى صغيرة ، بطن البنت فارشة وكبيرة . . . »

وتقول ثالثة :

« البنت تحلى أمها أما الولد يوحشها . . . » إذا كانت بطنها مكورة ده ولد ، مربعة دي بنت ، مناخيرها اتفتت دي بنت ، أول حركة العيل على الشمال ولد ، على اليمين أو الوسط بنت ، اوعى تقولى لحد إن العيل يلعب على الشمال ده ولد تتحد . . . ٩ . .

وتذهب رابعة إلى القول :

« الولد يلعب في بطن أمه من ٣ شهور ، البنت من ٥ شهور ، لما تقعد على الأرض ، وتحس بنقر يبقى ولد ، البنت تحلى أمها ، الولد يخلى أمه مسكعة (قبيحة) ، البطن بيوز ولد ، البطن مربعة بنت . . . »

علامات الوضع — Signs of Labour

تختلف الأعراض من امرأة لأخرى ، وعادة ما تشعر المرأة قبل الولادة بأيام بالآلام مفاجئة بعضها في الظهر ، والبعض الآخر أسفل البطن ، وقد يسقط فالمشية البطن لأسفل ويبدو ثقيلا ، ومع ازدياد الآلام تأتي الأعراض المباشرة بنزول الدم والماء ثم خروج الطفل فالمشية . . .

تقول إحدى الإخباريات (البحيرة) :

بطنها تنزل وتتدلل ووجهها يصفر وعينها تدخمس . . ضربات قوية في البطن والظهر وتنزل ميه أو علامة دم . .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

يضرب في بطنها يخط في سرتها وينزل سلب معرج بالدم والقرن يطش . . تنزل علامة معرجة بالدم وقبل الولادة القرن يطش . .

وتذهب إحدى الإخباريات من الدقهلية إلى أن :

علامة الولادة خيط معرق بالدم في حالة البنت خيط يبقى ولد ولا تذهب اجباريات الشرقية بعيدا عن هذا تقول إحداهن .

ينزل سلك أبيض (خيط) نصفه أبيض ونصفه أحمر يبقى هتولد معاد نزوله السلك ودي ولادة على الناشف ، وساعات ينزل عليها ميه ، الميه تطش ودي ولادة سهلة . . .

وتقول أخرى :

« الطلق في ظهر يفرغ في البطن وتنزل العلامة إما تشق بالمية أو بالدم ، اللي تشق بالمية ولادتها تبقى سهلة ، اللي تشق بالدم تبقى شوية صعبة ، لأن ولادتها على الناشف . . . »

الولادة الطبيعية والعسرة ، كبقية المواجهة :

في كثير من الأحيان تستشار القابلة أو الداية Midwife والتي تستدعي دوما للاطمئنان على صحة الحامل ، فإذا ما سارت الأمور سيراً طبيعياً تستدعي في الشهر الأخير للكشف وتحديد موعد الولادة ، فإذا ما أدركت أنها على وشك الوضع لا تغارقتها حتى الولادة ، وقد تتم العملية في سهولة ويسر .

الداية تحط إيدها إن لقت الولد نازل برأسه تبقى طبيعي وإن لفته نازل بحنيه أورجله أو قعدته تبقى متعسرة . . .

وتقول ثانية :

لما الداية تحط إيدها في الواحدة تلقى العيل جاي بذرعه أو قعدته أورجله تبقى متعسرة تحاول ترده وتعذله وتنتي عليه شوية . . .

وتقول ثالثة :

وضع العيل رأسه عالية مش بينزل والطلق ضعيف ومغش وسع تبقى ولادة عسرة ، الولادة الطبيعية بعد القرن ما يطش تطهر الرأس وتنزل ، لكن القرن يطش والعيل جاي برجله تفضل تدور فيه لحد ما ينزل . . .

وتقول رابعة :

« الولادة العسرة لما تكون بكريه أو صغيرة السن أو كبيرة شوية أو ضعيفة أو حوضها ضيق أو شائلة توأم أو وضع العيل مقلوب . . . »

فإذا ما اكتشفت القابلة أن الولادة متعسرة فهناك من الإجراءات والممارسات التي تتخذ لتسهيل عملية الوضع كأن يقدم لها شراب القرفة أو النعناع أو بيض مسلوقة ، عجوة ، مستكة . . الخ لتحمية الطلق . .

تشرب قرفة عشان تحمي الطلق ، يأكلوها بيضة مسلوقة متحمرة في السن ، فيه ناس يجيوا فصيلين مستكة ويأخذوا قطعة ويعصروها وتلبسها وتحمي الطلق . . .

وتقول ثانية :

تاكل بيض مسلوقة يشد حيلها ويسقوها شراب سكر وحلبة دافية عشان تسهل الولادة وتحاول الداية ترده لمكانه الطبيعي وإن ما دارش معاها تروح المستشفى . . .

وتقول ثالثة :

يجيوا قطعة ويخروها بالمستكة ويلمسوا بيها على جدار الرحم ، ويمكن يعملوا لها حقنة شرجية .

وتبدو النزعة الدينية لدى بعض الإخباريات إذ تقول إحداهن :

بمسكوها سبعة بر أو تلسها في رأسها ربنا يسرها عليها
أو يقول انزل بإمكانك من الطلام إلى النور ده يومك المعهود
أو بمسكوها مفتاح جامع أو يقرءوا عليها سورة الحديد ومع نهاية
السورة ربنا يسرها وينزل الولد .

قطع الحبل السرى: Umbilical Cord

الداية تقطع الحبل السرى وتنظفه وهي تسمى عليه ، تلف الحبل
وتعدل رأسه إذا طالت بيدها وتضغط على جبهته وتعديل ودانه وتحطه
جنب أمه

وتقول أخرى من الاسكندرية :

« الخلاص تدفنه أو ترميه في البحر وقد يحتفظون به أو يحرقه منه
لعمل حجاب علشان التت تتجوز أو لوحدة متولدش تفك كربتها . .

وتقول إخبارية من البحيرة :

نقيس ثلاثة قراريط وكمان ثلاثة زبهم ونقطع الخلاص وترميه في
الترعة واللى شابل الخلاص لازم يرميه وهو بيضحك علشان المولود
يطلع ميكشرش .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« ترميه في ميه حارية علشان لو فيه جرح في العيل يخف
بسرعة . . » ويمكن نحفظ بالخلاص إذا كان بيوت لها عيال بنشيله
ونحط عليه حاجات من عند العطار ونملحه ونخله عندها ومش ممكن
تسحت ملح من بيتها طول عمرها علشان عليها يعيش . . .

وتقول ثالثة من الشرقية :

الخلاص بيرموه بالليل في البحر علشان محدش يكون شايفهم
ولازم يكون وشه بشوش ، كمان لازم يعدى عليه أذان أو اثنين علشان
ربنا يبارك فيه . . وتقول أخرى يدفن في الرشاح : أى ميه جارية علشان
يطلع مرزق

وتقول رابعة من الدقهلية :

يدفن الخلاص بالقرب من جواهرجى علشان يطلع العيل غنى
وميسوط . . . يُلقي الخلاص في البحر بعد صلاة الظهر أو العصر
أو المغرب أو العشاء علشان العيل يطلع مرزق . . .

وتقول نفس الإخبارية :

ممكن يحتفظ بالخلاص في حالة ما تكون الواحدة عيالها بيموتوا
يشفوه بالملح ويعلقوه في مطلع شمس علشان عيالها
ما يمتوتوش .

أما عن رمي المشيمة في دورات الميه فيقولون :

« احنا بترمي في الترعة ، المستشفى هتعمل إيه

وتقول ثالثة :

« عدنا (البحيرة) يقولوا حرام ضرورى تُرمى في الترعة

وتقول ثالثة (إسكندرية) :

« لازم الحبل السرى يدفن أو يرمى في البحر ، حرام يرمى
دورة الميه . . .

وتقول رابعة (الشرقية) :

« احنا لازم نرميه في الرشاح وحرام يرمى في دورة الميه

وتقول خامسة (إسكندرية) :

« يرمى في المجارى ودى بتروح على البحر يعنى برضه في
ميه حارية . .

وتقول سادسة (إسكندرية) :

« رمى الخلاص في المجارى حرام لانه مكان نجس ، واحنا
اتعودنا من زمان أن نرميه في الترعة والمصارف واحنا بترمي حسب
ما اتعودنا عليه . . .

حمام الطفل وحمام الام

تحرص الام على العناية بولدها منذ ولادته ، وعادة ما يؤخر
حمام الطفل الاول إلى حين سقوط السرة ، وقد يحرص البعض على
أن يتم الحمام في مكان ولادته لفترة من الوقت (حتى يطق ويتكلم) ،
يد أن هناك رأيا آخر يرى أن الفترة تمتد حتى انتهاء فترة الفاس وتتخذ
بعض الاحتياطات خشية الإصابة بالبرد ، وكذلك الحال بالنسبة للام
حيث يتم حمامها الاول في اليوم السابع وقد تضاف إلى مياه الحمام
بعض المواد كالشعير والقرص وقشر الرمان والملح الفارسي . . الخ
والتي تستهدف طهارتها ، وإعادة الرحم إلى مكانه واستعادة قواها
وحيويتها

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الحمام للطفل ليلة السبع في أودة مغلقة على رجل الام
أو الداية بميه فاترة وصابون ويدعك جسمه بقماش ناعمة ويلبس
ويتدفى علشان ما يبردش أما الام حمامها يوم السبع تسخن الميه
وتستحم بالصابون وترتدى ملابسها وتدفا علشان متبردش وتطلق
الزغاريد احتفالا بسلامتها . . .

وتقول ثالثة :

« نلق العيل ونكفيه على يد أمه ونغسل رأسه ثم نضعه على
الحجر ، ونلق بقة الهدوم ونحمي جسمه ونشطفه ونلبسه اثنين تربونة
عكس بعض وكافولة ولغة وفستان . . أما الام فنستحم في السبع ولازم
تدعك البطن بميه سخنة علشان عضلات بطنها . . .

وتقول ثالثة مؤكدة ماسبق الإشارة إليه :

« أول ما ينزل العيل يدهنوا رأسه بميه وملح وأول حمام له يوم
السبع ، الداية تحطه على رجلها وأهلها ينظفوا عليه ، ويعدين يحموه
بميه فاترة وصابون علشان يغسلوه من الملح في أوضة مغلقة . . وأول
حمام للام في نفس الوقت في أوضتها وتنحفض كويس وتلم نفسها من
الهوا وتستحم بمياه فاترة وصابون . . .

وتقول رابعة :

الداية هيه اللى تحميه بكافولة أو أى حاجة طرية وأول حاجة
يدوها له الشيكوريا علشان تكس وساخة البطن وتلبسه جلاية وكافولة
ولغة وبافته . . أما الام بعد الولادة مجرد تشطيف وفي السبع بميه
وصابون ونحط في الميه قشر رمان والملح الفارسي والزيت . .

وتؤكد خامسة ما ذهبت اليه الإخباريات السابقة إلا أنها تضيف
بالنسبة لحمام الام (المياه ساخنة فيها ملح يطلع منها بخار وتتبخ
علشان عضنها يترم ولبنها ينزل للعيل ويطلقوا البخور ويرشوا السج
حبات البركة علشان الحسد والعين الشريرة) .

وتلخص إحدى الإخباريات من البحيرة الموقف قائلة :
ينحط الشيخ في الميه لتستحم في اليوم السابع ويعملوا لها بخور
وهي تستحم ويقولوا الله أكبر الله أكبر ، نحط سبع حبات وملح في طبق
وعليهم سكين ورغيف عيش ، توضع هذه الأشياء جنبها وتستحم ،
وتخطي الام على الملح والبخور سبع مرات وتلضم الفول في شكل
غوايش ويوزع على الأطفال ، وتحط للعيل المولود من الغوايش
واحدة . . .

حسد المرأة الولود وطفلها :

قدمت لنا المادة الأنثوجرافية العديد من الأسباب التي تؤدي إلى
حسد المرأة الولود وطفلها ، وبالعديد من الممارسات التي تستهدف
حمايتها من الحسد والعين الشريرة Witchcraft ولعل أكثر هذه
الممارسات تتمثل في إطلاق البخور وعمل شبة وفاسوخ ، الأحجية ،
تعليق « خمسة وخمسة » في جبهته أو تشبثها في ملابس ، وإعمال
نظافة الطفل . . بل قد يصل الأمر إلى حد إخفاء نوع المولود الذكر
وتسميته بأسماء الإناث لفترة من الوقت . . إلا أن أكثر الممارسات
شيوخا احتفاظهم بالقرآن الكريم عند رأس الطفل أو المرأة الولود حماية
فضلا عن « التسمية » عند الاقتراب من الطفل أو نقله من مكان
لآخر . . الخ .

وفي هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية :

تتحسد المرأة الولود لما تخلف كثير ولمنع الحسد نجيب الشبة
ونلهدب القوالب ونحط عليها الشبة والملح ونرققها ، والعيل المحسود
يعبط كثير ، ولو كان الحسد من النظرة نحط له خرزة زرقاء ونلبسه زى
البنات علشان نخزي العين محدش يمس له وتعمل له عروسة ونرقه من
عين فلان وفلانة . . الخ . وتستطرد الإخبارية قائلة :

الام لما تولد ولد متقدرش تخشى كثير وعلى رأى العتل اللى
تتحل في القرن بتولد في الجريد يعنى الكل لازم يعرف . .

وتقول ثالثة من الدقهلية :

تحد المرأة الحاملة الولادة على كثير عيالها وخصوصا إذا كانوا
صبيان والولد بالذات يتحد أكثر من البنت خاصة إذا كان العيل
تقاطيعه حلوة ونازل مليون شوية . .

وتقول ثالثة من الإسكندرية :

تحد المرأة على كثرة الأولاد وخصوصا الصبيان وفي الحالة دى
بنخر الام وتعمل لها عروسة ونخرمها من عين كل اللى حوالها ونجيب
كسرة الموجودين يدغدغوها أو يشربوا قهوة وتتبخر بالنوة بتاعتها
أوبالكسرة لمنع الحسد ، والعيل يتحد لما يكون حلو وقايم صحته
كويس ووزنه كبير ، لو اتحد وعرفنا أن فيه حد نظره ناخذ منه قطره
ونبخره به . .

إلا أن إخبارية الشرقية ترى أن إنجاب الذكور مدعاة للحسد
والقهر إذ تقول :

اللى يجيب صبيان أوله حد وآخره شمانة . .

وتستطرد قائلة :

العيل يتحد لما يكون قبله ولد ويعملوا له حجاب من واحد
وعشرين حبة من حبة البركة كل حبة يقرأ عليها المعوذتين وآية الكرسي
وسورة يس إلى « قاعشناهم فهم لا يصرون » ونلقهم ونحطهم للعيل
بديوس . . أنا كنت بلبس ابني زى البنات لحد ٤ سنوات ، وجارتى
لما بناتها تجيب صبيان متفتش الشبايك أبدا ، ولما بتتها جابت بنت
قالت لنا جابت سخامة .

ظهور الاسنان ، المشى . . الممارسات والاقوال المرتبطة :

تفيد المادة الأنثوجرافية بأن هناك أقوال تتردد في مثل هذه
المناسبات وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف ، وتختصر
إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه
أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشى بسرعة .

وتقول ثالثة :

إن ظهرت سنة العيل تفرح أمه أن العيل بدأ يكبر وبدأ يأكل علشان
تجيب غيره ، وإذا اتأخر مشيه يدوله لبن معزة علشان يقوى العصب
أو يحطوه أمام مسجد يوم صلاة الجمعة وأول ومصلى طالع يعطيه
فلوس يقوم العصب يمشى بسرعة . . .

وتقول ثالثة :

أول ما تظهر أول سنة للعيل يقولوا صلاة السى « 33 » ، ويكون لها
فرحة كبيرة وإذا ظهرت ستة بدرى يخبره والام تبقى فرحانة وتدليه
اصبعها وتقله عض يا ولد وأول السنة ما تشكها تبسط قوى . . وأول ما

يعنى العيل تقول «تأنة تأنة خلى العنة» . . . إند يابير إند .
إند يابير لما يعنى الصغير ، فيه ناس تشتري له مشاية خشب عشان
ينسد عليها ولو اتأخر المشى ياحدوه لباب الجامع وفى حجره حمص
وحوب وأول فصل يفك له رجليه المربوطة ويحتر الحمص على
الأرض

وتؤكد ثالثة ما ذهبت إليه سابقتها فتقول :

أول ما يعنى الولد تقول إند يابير إند يابير العمر طويل ،
يسكو العيل من تحت باطه وعيل بكري يكب فيه قداهه ويشق
بالسكين فى الأرض ويغنون إند يابير ده العمر طويل . . .

ولادة التوأم - Twin

أجمعت الآراء على أن ولادة التوأم خير وعطاء من الله وأن الأم
التي تلد التوأم «مبروك» خاصة إذا كان التوأم من الذكور ، أما إذا
كانوا من الإناث فإن ولادة التوأم تورث شيئا من الحزن ومدعاة للضيق ،
وإن العناية بهما تحتاج إلى المزيد من الجهد الذى يسبب للأم حالة من
الإعياء والتعب المستمرين .

الأطفال المشوهون

أعدت المادة المعطاة أن ولادة الأطفال المشوهين مرده إلى إرادة
الله أو أنها جزء لام لأواب رأى أطفالا مشوهين (أشرم - أعرج -
أكتع . . .) وسخر منهم أو استهزأ بهم . . . وفى هذا يقولون :

«إرادة ربنا ولا حول ولا قوة إلا بالله دى خلقة ربنا عجيبة ،
لو كان بشقة بتقوله يا أشرم ولو كان رجله فيها عيب فتقول يا أعرج ولو
كان من غير ايد تقوله يا أكتع ومالهوش عين نقوله يا أعمى . . .»

وتقول ثالثة :

«لو واحدة خلفت عيل مشوه تقول إنها متفلتتش كويس أوحرت
دمها أوزعلت وهو حنة دم» .

وتقول ثالثة (الشرقية) :

ولادة الأطفال المشوهين الحامل تكون شافت طفل مشوه وصعب
عليها أو قرفت منه أو عايت عليه أو خضة ممكن تشوه الطفل فى
بطنها . . . فيه واحدة جارتنا ولدت عيلة زى السلحفاة حطوها تحت
ماجور الخيزر لحد ما ماتت . . .

وتقول إخبارية من الدقهلية :

الأولاد المشوهون لازم الأم شافت حالات كدة وهى حامل أو أن
دمها زفر . . .

ظهور الأسنان العليا أولا :

تضاملت المعطيات الأنثوجرافية بصدها ويبدو أنها حالة نادرة
الحدوث ، إلا أن جميع الحالات بدون استثناء ذهبت إلى أنها إرادة الله
وذهبت البعض منهن إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصة عند

ظهور الأسنان قبل الأسنان وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاة للحزن
والكآبة .

تقول إحداهن :

«إنها إرادة الله وإذا حزنت يحزن أهله ويقعدوا ويولولوا لبعض
ودى عحة» .

وتقول إحداهن :

ولادة التوأم تبع البلرة الأب يجيب ولد يجيب بنت يجيب توأم ،
الأم تعامل معاملة خاصة صحتها تكون تمام ومتغذية ووجودها فى البيت
مركة . . .

وتقول ثالثة :

الشر فى ولادة التوأم أنهم لما يبيكوا يبكوا مع بعض ويمرضوا
بمرضوا مع بعض ولما يموتوا يموتوا مع بعض . . .

وتقول ثالثة :

التوأم خير لكن ؟ بتع الأم ويقولوا إن الواحد لما يمرض يمرض
الثانى وطبعمهم يبقى واحد كمان :

وتقول رابعة :

الطلاق يبقى عادى وأول ما ينزل أول عيل مينقطعش الخلاص
لغاية ميزل قرن العيل الثانى ، ساعات ينزل عيل يخلص والثانى
يخلص ، لما ينزل العيلين يخلص واحد ، لما يناموا وروحهم يتبقى
قطط . وأهمهم تنادى وتقول ياللى عندك قطة سيها ، وإن كان حد
ضرب قطة العيل يصرخ فى السرير ، وإن عيطوا عيطوا سوا وإن سخنوا
سخنوا سوا ولما يموتوا يموتوا سوا ولما يستنوا يستنوا سوا . التوأم خير
وبركة وأهمهم مبروك . . . ولقد أفادت المعطيات الأنثوجرافية الكثير عن
غربة المعتقد الشعبى فى هذا الصدد علامة التوأم بالأرواح والقطط
والتجوال والعودة . . . ولهم فى ذلك آراء ونظريات امتزجت بالخرافة
والخيال إلى حد بعيد .

إلا أن إخبارية الشرقية تقدم لنا رؤية مغايرة تفسر لنا ولادة التوأم
واستمرارهما فى الحياة أو موتهما فتقول :

ولادة التوأم إذا كانوا صبيان الناس تفرح بيهم وإذا كانوا بنات
تزعل وتحزن ، الذكور خير والبنات يزعلوا وولادتهم صعبة قوى إذا
كانت الأنتان يخلص واحد ميعشوش ، لكن لو كان لكل واحدة
خلص يعيشوا كنا نعرف واحدة والدة توأم كانت معلمة صدرها بعلامة
زرقة وعلامة حمراء عشان كل واحد يرضع من صدره . . .

وتقول أخرى :

لو طلع للعيل أنياب أو عروس قبل الأسنان يكون العيل ده شؤم
على أهله وأن أحد والديه سوف يموت أو يحصله مكروه . . .

المنشاهرة :

من أكثر الموضوعات التى قدمت لنا مادة أنثوجرافية وفيرة ، وقد
أصافت الأخباريات على اختلاف مناطقهم بالعديد من الآراء والنظريات
فى هذا الصدد ، وتجمع على أن العراة يمكن أن تحدث لها
«المنشاهرة» أو «الكبة» فى كثير من الحالات كدخول عروس عليها
أو امرأة غير متطهرة أو امرأة «عرقانة» أو أخرى عادت لتوها من مدفن
أو ارتدت سوارا من الذهب أو حاتم من العاس أو عند دخول شخص
حليق الذقن حتى ولو كان زوجها ، فضلا عن أشياء أخرى تؤدى إلى
نفس النتيجة كزويتها للباذنجان أو للحم النىء أو وحدة المزين
«الحلاق» أو طفل قد تم ختانه . . الخ كما تفيض المادة بالطرق
والأساليب التى يجب اتباعها لتبديد أثر المنشاهرة أو الكبة

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

المنشاهرة تحدث لو الواحدة والدة وواحدة عروسة والدة تكس
العروسة والعروسة تكس والدة لو الواحدة دخل عليها لحمة نية
أو باذنجان أو جوزها جاي من عند الحلاق أو دخلت عليها واحدة راجعة
من العامود (المدافن) تقوم الواحدة جاية دويارة وتمقدها ٧ عقد تمنع
المنشاهرة أو تحط خمسة صاغ فضة فى طبق مليان فيه أو تغلب شبيب
أو فردة جزمة ورا الباب . . .

وتقول ثالثة :

واحدة فاطمة عيل وتدخل على والدة تشهرها ، لابة الماط
تدخل على والدة أو عروسة تشهرها ، عروستين فى بيت واحد يشهرها
بعض ، العيل المتظاهر يشهر والدة ، الواحدة لما تكون عندها العادة
وتخش على واحدة بترضع يحبس اللبن . . .

وتقول ثالثة :

المنشاهرة تحصل لما اتنين والدين يدخلوا على بعض أو راجل
حالى دقنه أو شافت باذنجان أسود أو لحمة نية ، لازم الأم تلف ٧ مرات
حول هذه الأشياء وتلبس خاتم بفصوص زرقاء . . .

وتقول رابعة من الشرقية :

احنا بنحط فى صدر العروس حته جريد أخضر وباذنجان وشوية
زهرة زرقاء فى قماش خشن غير مستعمل قبل كده ، يستنى فى صدرها
حتى ظهور الشهر العربى متطلعش من بيتها ، فيه ناس تحط فى صدرها
فرع به سبع حبات وفى وسطهم خرة زرقاء . . . ودايما تصلى على
الننى عشان متكبش .

وتقول أخرى من الدقهلية :

دخول عروس لابة ذهب بندقى ، عدة مزين ، باذنجان ،
حلاوة ، واحدة جاية من مدفن . . الشك هو اللى بيعمل المنشاهرة إذا
الوحدة دخل الشك قلبها تاتأثر بالحاجات دى أنا أعرف عروس دخلت

عليها حارنها والحارة حصل لها سقط (إجهاض) وقعدت العروس
ثلاث سنين بدون خلقة .

وتؤكد إحدى إخباريات البحيرة ماسبق الإشارة إليه فتقول :
لودخلت واحدة بخاتم الماط على عروس يقولوا قصدها إيه
الولية الكبيرة العاية تشهرها ومتخلفش ، لو واحدة عليها صهرها
تشهرها ، اللحمة النية تشهرها . . . إلا إذا خرجت هبه عليه وخطت ٧
مرات . . . فيه ناس يقولوا الباذنجان يشهر ، وباس يقولوا يفك
المنشاهرة لو الواحدة مشت فى غيط الباذنجان (بين خطوطه) أو قطعت
باذنجان وتولت عليه تفك المنشاهرة لو حوزها حالى أو حد ثانى دخل
عليها يشهرها ممكن هبة تخرج عليه . . . أنا جيت حكيم الصحة عشان
يظاهر ابنى وكان حالى دقنه منعت الرضاعة وانقطع اللبن وقالوا لى
اتشهرت . . . احنا دلوقت هنحيب جريدة نخل ونعمل فيها ٧ حدود نتحد
بالسكين ونربطها بفئلة والفلة فيها ٧ عقد ونحطها فى صدر الواحدة
عشان ماتتشهرش .

وعلى الرغم من ذلك فإن المادة الأنثوجرافية المتاحة ترى إن
الفساء محروسة ، وأن الملائكة تحيط بيها حتى الأربعين وفى هذا
تقول إحداهن : «الفساء محروسة لأن الملائكة حوالها وباب السما
مفتوح لها . . .»

وتقول ثالثة :

«الفساء محروسة لحد الأربعين كلام سمعناه من الجدود ،
ممنوع الصوت العالى ممنوع الدوشة لغاية الأربعين ، دى معاها ملايكة
حرساها . . .»

وتقول ثالثة :

حواليها ملايكة لما تزعل يقولوا لها متزعليش ده انت حواليك
ملايكة . اختك تزعل منك . . . وفى هذا إشارة إلى فكرة القرين .

وتقول رابعة :

محروسة وحواليها ملايكة ودعوتها مستجابة . . .

حمى النفاس : Puerperal Sepsis⁽¹⁾

ذهبت الآراء إلى أن حمى النفاس ، عدم النظافة الشخصية سواء
للولادة أو الداية أو الإصابة بدور برد أو ضعف عام أو زعل . . الخ .

وفى هذا يقولون :

لو مفيش نظافة فى الولادة الداية ايديها مش نظيفة تحيلها حمى
نفاس وزعلت أو جالها دور برد . . .

وتقول ثالثة :

حمى النفاس تحصل لما يجيها برد شديد أو خرجت من بيتها قبل
الأربعين . تسخن قوى وتعرق لحد متروح فيها . . .

« حمى النفاس سببها الزعل خصوصاً لما الواحدة تجيب بنت ، أو مسها خضة أى حاجة تمكر دمها . . »

وتقول ثالثة :

« لما الواحدة تمشى حافية ورجليها وسخة وتقع في مية وهية بتسل نفسها تحبها حمى النفاس . . » وبنا يسلم منها لحد الأربعين قالوا ما سلام إلا سلام الأربعين قبرك مفتوح للأربعين .

الرضاعة والغطام :: Lactation and Weaning

أتاحت المادة الأثنوجرافية معطيات تفيد بأهمية الرضاعة الطبيعية سواء للام أو الطفل ، وعدم تحييد الرضاعة الصناعية إلا للضرورة ، إذ إن الرضاعة الطبيعية تكفل للطفل الصحة والعافية ولأمله الحيوية والقوة والمناعة ، في حين الاعتماد على الرضاعة الصناعية لا تشع الطفل وتضيق بالمرض والوهن وتسبب ضعف الام ومرضاها . . ومن ثم تذهب جميع الإخباريات إلى أنه ليس هناك أى مبرر لأن تضن الام على وليدها بلبها الطبيعي ، كما تفيد المادة المعطاة بأن هناك أطعمة تساعد على توفير اللبن في ثدى الام وأخرى تؤدي إلى ندرته ، وأن الرضاعة الطبيعية قد تمتد إلى نحو عامين ، وعادة ما يقلم الطفل بالصبار أو الهباب ، أو الطين أو وضع مادة لونها أحمر أو أزرق على حلمة الثدي لتضيق الطفل منه . . كما يربطون بين مرونة التفكير والرضاعة الطبيعية وعدم المرونة وصلابة الرأي والرضاعة الصناعية . وفي هذا يقولون :

تصح الام بأكل الأشياء التي تغذيها أو أن تكثر من شرب اللبن والماء والحلبة والحلاوة الطحينية والسك المشوى والقول السوداني والفجل . . المرضعة تأكل أد أربعة .

تقول ثالثة :

كل ما العيل يعيط نرضعه إلا إذا كانت أمه مشغولة بتدليه كراوية أو يسون أول م الواحدة تولد العيل يرضع على طول بعد تنظيف الصدر

(١) من وجهة النظر الإكلينيكية تطلق حمى النفاس Puerperal Sepsis على الحالة التي ترتفع فيها درجة الحرارة للمرأة التي وضعت بعد مرور ٢٤ ساعة إلى ٣٨ درجة أو أكثر ثم معاودة ارتفاع درجة الحرارة مرة أخرى أو مرات خلال الأربعين يوماً التي تلي الحمل ومصدر الإصابة يحصر في

(أ) حارحى : إصابة أو عدوى من الطبيب أو الممرضة أو أحد الأقارب عن طريق المطنس أو الرزاز
(ب) داخل : إصابة توحد في القناة التناسلية قبل الولادة كالتهاب عن الرحم ، المهبل أو لقاه جسي قبل الولادة بفترة قصيرة
(ج) ذاتي : ما تكمن الإصابة في الجهاز التنفسي ، التهاب اللوز ، التهاب الحلق - ويلاحظ أن الموروث الشمي يركز على أن مصدر الإصابة ، ح

علشان تتعج العيون وما تكلش حوافق ولا حاجة وتشرب ميه كثر علشان تزود اللبن ، فيه ناس بتفرح لما ترضع صناعي علشان بتفج العيل وتخليه تخين وده غلط مفيش أحسن من الطبيعي ونفطم العيل لما يتم ستين بالصار والهباب .

وتقول ثالثة :

« عندنا العيل دايمًا ماسك صدر أمه يرضع كل ما يعوز صدرها في بق ابنها . »

يمكن الست تزود لبنها بالفحل والحلاوة وتبعد عن الموالم والمخللات ولأزم متزعش علشان اللبن ميفرش العيل . . مفيش أحسن من اللبن الطبيعي اللي بيترله رينا ، بنقول عن الست اللي ما ترضعش ابنها دى استخشرت نفسها في العيل ، ولو معندهاش لبن ترضع لبن بكرة أو جاموسة لكن مترضعش صناعي احنا نفطم العيل بعد ستين وينحط المر على صدر الام أكثر من مرة لحد م يرفض الصدر . .

وتقول رابعة :

الرضاعة ستان وتاكل الام كل حاجة وتزود من أكل السردين والفسخ والجينة الحادة والحلاوة الطحينية علشان يزودوا اللبن ويقللوا من أكل الملوخية والقول الثابت علشان ينقص اللبن ، الرضاعة الطبيعي أحسن من الصناعي ، بقى اللي يرضع من صدر أمه زى اللي يرضع من البزاة لبن الام بينزل سخن وحلو ونظيف . .

وتقول خامسة :

الرضاعة الطبيعي متخليش الطفل يعرض لأنه متغذى من لبن الام ولو مرض يخف بسرعة ، مهمة للام صحتها ترد وتجمد وتكون مبسطة لما ينزل لبن أكثر للعيل ، الرضاعة الصناعي تخلى العيل مرضان ويلقط المرض بسرعة وأعصابه تبقى طرية ، اللبن اللي متخزن جوه الام يجب لها مرض مشبه كويس . .

احتفالات اليوم السابع « السبوع » :

أفادت المعطيات الأثنوجرافية بالعديد من الممارسات المرتبطة بهذه المناسبة والتي تدور حول إشعال الشموع والحبوب السبعة والقلة والإبريق وارتباطهما بمفهوم الذكورة والأنوثة ، وهز الغريال وإطلاق البخور ورش الملح منعا للحسد والعين الشريرة ، وتوزيع الحلوى وارتباط هذه الممارسات بالتكبيرات والأغاني والصيحات ابتهاجا بهذه المناسبة وسوف نحاول فيما يلي أن نعرض لأربعة نماذج من هذه الاحتفالات وفقا لمناطقها المختلفة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

نبدأ في صفار الشمس مع المصارى يعنى قبل المغرب بشوية نرش الملح في البيت كله وفوق الفرش (لايكس البيت إلا في ثانی

يوم من أيام السبوع) . نخط شمع بعدد الأسامي وآخر شمعة تطفى نسمي باسمها ، ويوضع الطفل في الغريال والام تخطفه ٧ مرات وهيه بنقول الله أكبر الله أكبر ونقله في الهون . ونقول له اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك متسمعش كلام منك ولا كلام أخوك . . إذا كانت بنت بنحضر قلة ونزوقها بالورد وإذا كان ولد بنحضر ابريق كبير ونزوقه بالورد ، ونفرك السبوع حمص وشمع وملبس وحلاوة وسوداني ونرش الملح والحبوب السبعة منعا للعين . .

وتقول ثالثة :

في ليلة السبوع نشترى سبع حبوب من العلاف فول وفرة أرز وشعير . . الخ . . بنحضر ابريق لو المولود ذكر وقلة لو المولودة أنثى ، ونزوقها بالورد ويشعلوا الشموع وتجيب كمان خضرة ورغيف عيش وسكين وملح ، ونخط حاجة من ذهب الام ، في اليوم السابع الام تستحمي وتحمي المولود ويتم الاحتفاظ بغياره دون غسل ثم يطلق البخور ساعة أذان المغرب .

وتقول ثالثة من البحيرة :

يحضروا ابريق للمولود وقلة للبنات يحطوا فيها شوية برسيم أو فروع خضراء من شجر الليمون . ويحطوها كلها في صينة فيها فول ثابت على أن تكون القلة أو الإبريق في نصف الصينية ، يلبسوا القلة أو الإبريق مصاغ اختها أو عمتها . . الخ . . يعملوا أكل كثير ككسي ولحم وشورية بالبصل ويحضرون الحجاب للأكل ، ويجيبوا الغريال ويحطوا فيه المولود وحوايه الملبس ست كبيرة تمسك العيل وتغريله (تنظفه) وكل ما يتحرك الغريال ينط الملبس والعيل ياخذوه ويفرحوا ، واحدة ثالثة تدق الهون وتقول اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك . . يحرقوا البخور وفيه حبة البركة وعين العفريت وشبة وفاسوخة ويخور معطر ، الام تشيل العيل من الغريال وتخطي سبع مرات على البخور ، ويرشوا الحبوب السبع ويقولوا ياملح دارنا كتر عيالنا ويرشوا الملح ، يحضروا سبع شمعات بأسماء سبع بنات مبروكه ، فاطمة . . الخ وسبع شمعات بأسماء سبع أولاد محمد ، أحمد . . الخ الشمع ينزل دموعه ، آخر شمعة يسماها بيا اسم العيل .

تؤكد رابعة من الشرقية ما سبق الإشارة إليه إلا أنها تضيف :

« . . يعملوا له حجاب من السبع حبوب ويحطوها بالملح وفروش ويأخذوا القول ويعملوه غريشة ويعلقوها في نفس الحجاب .

وتقول خامسة من الدقهلية

مؤكد ما سبق الإشارة إليه على لسان إخباريات الإسكندرية والبحيرة والشرقية . .

« ليلة السبوع تستحم الام والطفل ويلبسوا ملابس جديدة ، ويحضروا قلة للبنات وإبريق للمولود يحطوا فيه ورد ويوضع في وسط أودة الام ، يحطوا تحت مخدة الطفل لقمة عيش وشوية ملح علشان

يحفظوه ، يوم السبوع ساعة العصر يحضر الأقارب والجيران ويدقوا الهون علشان الطفل يسمع الصوت والدوشة وما يتخضض من أى حاجة ، يوضع الطفل في غريال ومعه حلويات وفلوس واحدة تشيله وتلف بيه البيت والأولاد الصغيرين يسكوا الشمع ويدوروا في البيت ويغنى اسمع كلام أبوك ، اسمع كلام أمك اسمع كلام خالك . .

التسمية ودلالاتها :

أفادت المادة التي سبق الإشارة إليها أن البعض يحرص على إشعال الشموع في اليوم السابع ، وفي وقت محدد ، على أن تطلق أسماء معينة على كل شمعة ويسمى الطفل باسم آخر شمعة تطفىه . ثيمًا يطول العمر ، وبصفة عامة فإن إختيار الأسماء مناطا بالآب والام دون تدخل الكبار خاصة في أيامنا هذه ، وإن ذهبت بعض الآراء إلى أن التسمية ما زالت متروكة لكبار السن على الأقل لإقرارها والموافقة عليها . وعادة ما تتم التسمية في الاتجاهات التالية :

أولا : التسمية تتم على غرار أسماء الأجداد أو أحد الأقارب ثيمًا .

ثانيا : إختيار الأسماء التي لا تسبب للطفل أول للطفلة حرجا باستثناء التسمية في الحالات التي يتكرر فيها موت الطفل إذ تفضل أسماء مثل القرعة الجارية ، الشحات (الله منحه إياها) ، رضا (رينا رضاها) ، هبة (وهبة من الله . . الخ وكذلك أسماء مثل أم الخير ، أم الهنا ، زعيلة الأسود) العفش . . الخ .

ثالثا : الأسماء الإسلامية ، خير الأسماء ما عبد ومحمد ، محمداً وأحمد وإسলাম ، مؤمن وكذلك أسماء الصحابة وزوجات وبنات الرسول (صلى الله عليه وسلم) مثل زينب ويسمونها الباتعة ، نفيسة ، أمة ، أم كلثوم . . وكذلك عمر وعثمان وعبد الله وصلاح الدين . . لكنها الآن بدأت تختفى وتحل محلها أسماء أخرى مثل سلمى وسلوى ومها وهند وكاميليا وإنجي وتامر وعلاء ووائل وبهاء وطارق . . الخ . رابعا : التسمية بأسماء الأشخاص ذوى المكانة الخاصة سواء أكانوا أحياء أو أموات سواء أكانوا من قادة المجتمع أو رجال الفكر أو على غرار أسماء المشهورين من الفنانين والمذيعين . . الخ .

من العرض السابق يمكن القول أن هناك خطوطا عامة للموروث الشعبي فيما يتعلق بطقوس الحمل والولادة ، ولا تختلف في مقوماتها الأساسية ولكنها قد تختلف في التفاصيل بل إنها قد تشابه إلى حد كبير في المضمون أو المعنى ولا تختلف إلا في دلالاتها اللفظية أو ما نعتبره عه بتياب اللهجات العامية المحلية من منطقة إلى أخرى كما في قولهم ، « ينزل سلب » أو « ينزل سلك أبيض » إشارة إلى السائل الذي يظهر قبل الولادة مباشرة أو في استخدامهم لمفردات من التربة والقر والعامود إشارة إلى المدافن ، الخ . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن هناك بعض الاختلافات في معطيات الإخباريات على اختلاف

ماطفهن ، وتوصيح ذلك نقول : إن المعتقد الشعبي على سبيل المثال يرى أن هناك أسبابا لحمل الفاس أو الإجهاض أو حسد المولود ، وأن هناك ضرورة للقيام بالعديد من الممارسات والطقوس لمواجهة مثل هذه المواقف ، ها تتبين المعطيات وتختلف من منطقة إلى أخرى . . . ولاشك أن هذا التباين مرده إلى

أولا : العوامل الحضارية والثقافية

كلما إزداد الوعي وارتفع مستوى التعليم وإزداد الاتصال الثقافي أوجدت نوع من الحراك الاجتماعي كلما ضعفت بعض هذه الممارسات وفقا للدرجة التأثير والحسوبة ، بل تصح الممارسات من قبيل الرواسب الثقافية وليس ثمة تبرير واضح لهذا السلوك أو ذاك ، إنما نفعل ذلك لأنها عادات الأما والأجداد .

ثانيا : العوامل البيئية :

وتلك تلعب دورا واضحا في مواجهة بعض هذه الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة وتوضيح ذلك نضرب المثالين التاليين :

— أن المجتمعات الزراعية والتي يغلب عليها النشاط الزراعي تجد في معطيات البيئة ما تستطيع به مواجهة الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، إذ يوصى المعتقد الشعبي مثلا المرأة التي تعرضت لعملية المشاهرة « بالسير في خطوط الباذنجان أو أن تضع في صدرها أجزاء من نباتات خضراء للتغلب على عملية المشاهرة هذه . بينما تجد أن مجتمعات الصيادين أو المجتمعات الساحلية توصى باستخدام أجزاء من شبكة الصياد لمواجهة مثل هذه المواقف ، ومواقف أخرى مماثلة



ترتبط بالحمل والولادة كالسحر « العمل » أو الإجهاض . . . إلى وبصفة عامة يمكن القول أن المعطيات الأنتروغرافية قد كد عن عدد من الأبعاد الثقافية الواضحة لعمل أهمها :

أولا : عمق المعتقد الديني الذي ما زال يلعب دورا فعالا الموروث الشعبي ويتضح تأثيره في أن الإنجاب والعقم رهن بإرادة الله ، وأن الإجهاض أو استمرار الحمل مرتبطا بمشيئة الله . . . مواج الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، كالمشاهرة أو الإجهاض أو الع أو الولادة العسرة أو الحسد بالحوء إلى الشيخ أو الفقيه في كثير من الأحيان والذي قد يستعين بأيات من القرآن الكريم ، كآية الكرسي المعوذتين . . . فضلا عن عمل الأحبة والرقى وما إليها .

ثانيا : الرواسب الثقافية والتي تنسم بالخرافة إلى حد بعيد والتي قد لا تجد لها تأييدا علميا بأي حال من الأحوال كاستمرار الحمل لفترة تتجاوز ١١ شهرا . وتفسيرهم بأن ذلك مرده إلى تناول المرأة لحم النوق أو الأبل ، والعلاقة بين لون « الكلف » ولون الطفل ، وأكل الصل ولون الطفل الأبيض ، أو المقابلة بين دفن خلاص الطفل بالقرب من « جواهرجي » حتى يصبح غنيا ، أو عندما ينام النوام تحول روحها إلى قطط . . . أو ينبغي على من يذهب لإلقاء خلاص الطفل ، أن يكون فرحا مستبشرا حتى يشب الطفل على شاكلته . . الخ ولاشك أن هذه الموروثات الثقافية أصبحت من قبيل الرواسب الثقافية إذ تمارس على الرغم من عدم اقتناع الكثيرين بجدواها وإدراكهم عدم فاعليتها .



يمكن القول بأن « الأعياد » عموما هي أيام محدودة ، ترتبط بذكرى حدث ، أو شخص له أهمية خاصة في تاريخ الجماعة ويحفظ وجدانها له تقديرا وإعزازا . . . وتسجل الجماعة في لحظة - يوم مثلا - بذاتها . . . وحين تأتي هذه اللحظة دوريا في مسار الزمان ، تبعث النفس هذا الحدث لتحياه من جديد ، أو يأتي ذلك الشخص البطل المخلص المحبوب ، ليكون وسط الجماعة كما كان أول مرة . وهنا يظهر دور الفن الشعبي خاصة ، إنه يعبر عن تصور الجماعة لأصل العيد ، وما يرتبط به ، وعن مشاعرها التاريخية والمعاصرة نحوه .

وه القبط « اسم يطلق - علميا - على أهل أرض مصر عامة ولكن ثمة معنى اصطلاحيا أصبح يتبادر عند ورود هذه الكلمة في القول أو الكتابة ، فالقبط بهذا الاستخدام الاصطلاحي هم المصريون المسيحيون ، الذين ينتمون دينيا إلى الكنيسة القبطية . ونحس هنا نتكلم عن « الأعياد القبطية » في إطار هذا المفهوم المصطلح عليه .

الأعياد القبطية

بقلم المستشار : وليم سليمان قلادة

ولقد نشأت أهم الأعياد القبطية خلال العصر القبطي من تاريخ مصر ، أي خلال ستة قرون من منتصف القرن الأول إلى منتصف القرن السابع . ولكن هذا لا يعني أن إضافة جديدة وإعادة لتظيم الاحتفال ببعض الأعياد لم تحدث بعد ذلك ، فثمة أحداث مهمة حرت بعد هذا التاريخ ، وشخصيات بارزة - ضمها الوجدان الشعبي ضمن تراث ذاكرته الجمعية .

ولقد حدث أن جاءت المسيحية إلى مصر أثناء الاحتلال الروماني لبلادنا - وهي فترة تعمق فيها الانفصال بين الحكام والمحكومين القبط ، كان الانفصال عسريا ودينيا وطبقيا ولغويا وحضاريا . واستمر هذا الانفصال بعد أن ألحقت مصر بالقسم الشرقي البيزنطي من الإمبراطورية الرومانية . وتعرض المصريون على مدى ستة قرون لاضطهاد شرس من الرومان الوثنيين ومن الرومان البيزنطيين . ولكن المصريين المحكومين صاغوا رؤيتهم لأنفسهم ولأرضهم وللزمان وللكون ، ونهضوا للمقاومة دفاعا عن إيمانهم وعن هويتهم . من خلال المسيحية وفي إطار مؤسستهم الشعبية .

فمنذ أن اعتنق المصريون المسيحية التأم المؤمنون في جماعة منظمة هي « الكنيسة القبطية » - أقدم مؤسسة شعبية في مصر - التي طبقا للتقاليد التاريخي الكنسي القبطي أسسها القديس مرقس أحد رسل السيد المسيح وكتب الإنجيل الثاني ، وما زالت مستمرة دون انقطاع

تؤدى مهمتها . وهي كيان مستقل له التنظيم الرئاسي المكتمل والمكتفى بذاته داخل مصر . وغير قرون طويلة كانت مصر ولاية مستعمرة تابعة لدولة عظمى . لها كنيسة مستقلة ، لذلك يكون من الطبيعي أن تستقر في الوجدان الجمعي المصري ، بوعي أو في العمق الدفين . . أمية : أن تكون مصر ككنيستها مستقلة غير تابعة . وهكذا عاشت الكنيسة القبطية في العقل الجمعي للمصريين رؤيا مستقبلية للوطن .

وكان من الطبيعي بالنسبة لشعب مقهور يحكمه الأجانب ، محروم من أن يتظم كجماعة سياسية ، أن تكون الجماعة الدينية هي إطار نشاطه ، ومصدر وعيه ومحال إبداعه .

وحين جاءت المسيحية إلى مصر لم تقدم مطلقا فلسفيا كما هو الشأن في الفلسفة والدين اليونانيين ، كما لم تقدم حسب وصايا دينية وتعاليم خلقية - بل إلى ذلك ، قدمت إيمانا بإله حي ، هو محبة مطلقة كاملة . ويؤمن المسيحيون بأن الله في حبه غير المحدود أرسل كلمته فصارت إنسانا ، ولقد عاش الكلمة المتجسدة الظاهرة الإنسانية ، وحمل كل معاناة البشر حتى الموت . ولكن طبيعته أقوى من الموت - فقام وانتصر على قوة الموت . وهكذا فكل من يؤمن به ويتحد بموته وقيامته يغرس الكلمة في كيانه شركة الطبيعة الإلهية وينال قوة القيامة .

ولعل من أوضح الدلائل على التغيير الذي أحدثته المسيحية في وجدان المصريين أن العلامة التي قدمها الدين الجديد كتعبير يحمل كل ما أنجزه الكلمة المتجسدة هذه العلامة هي الصليب ، يرسمها المؤمن على نفسه ويلصقها على صدره ، ويمسكها بيده . تماما كما كان يفعل ملوكه القدامى الذين كان الإله القديم يقدم إليهم (العنخ) - الصليب مستدير الرأس ليعطيهم الحياة . ولكن هذه العلامة لم تكن تقدم إلا للملك ، ولا تقدم لأحد من أفراد الشعب . أما مع المسيحية فصار للإنسان العادي أن ينال هذه الرتبة الملكية . وبالفعل ، فإن النصوص والطقوس المسيحية تؤكد للمؤمن أنه بهذا الإيمان الجديد يصير ملكا مع المسيح وبه . فانضمام الإنسان للكنيسة يتم بالإيمان وبمشاركة المسيح موته ودفنه وقيامته . يتم هذا كله بمراسم المعمودية ، أي الصيغة التي تتم في « جرن » (أي حوض) ماء يخط فيه مرات كثيرة رسم الصليب ، ثم يدفن فيه الشخص ثلاثة مرات تعبيرا عن مشاركة صلب المسيح ودفنه ثلاث أيام ، فإذا خرج من قبر الماء فهذا يعني أنه قام مع المسيح وصار « خليفة جديدة » وعلى شبه ملك المسيح يوضع على رأس المعمد تاج ، إذا صار ملكا . ويستحضر الوجدان هنا ما جاء في نصوص العهد الجديد من أن المسيح كلمة الله « جعلنا ملوكا . . . »

لهذا فإن الفلاح المصري وجد في المسيحية تعبيرا عن كرامته ووعيا بها كان منذ زمن بعيد قد فقدتهما . ومن هنا أيضا كانت مصر من

البلاد التي كان اقتبال المسيحية فيها عاما ومحاسن .

ومن ثم فإن من الطبيعي أن تكون الوحدة الرئيسية في الفنون الشعبية القبطية هي الصليب - في تنوعات وأشكال كثيرة .

إن الصفة الأولى للفن القبطي هي أنه فن شعبي ، بل لعله أول فن في الشرق يأخذ هذا الطابع ، فمن قبله ، كانت الفنون سواء في وادي النيل وفي وادي الفرات وفي الأقاليم المجاورة مكرسة لتحديد الملوك والحكام ، ولذلك كانت تستلهم اتجاهاتها وطرق صنعائها من آراء هؤلاء الحكام الذين كانوا يختارون الفنانين ويوعونهم ، ويدبرون لهم إمكانيات أعمالهم ووسائل تنفيذها ، فكان الوحي يهب إلى الفنان من على ، ويقرر الدارسون أن ما كان يظهر من وقت لآخر من آثار للفن الشعبي كان في حقيقته تقليدا سريعا منحرفا للفن الرسمي - حيث إنه في كل مرة يصبب الضعف أو الانهيار الملكية الفرعونية ، كان الفن المصري يلاقى نفس المصير .

هكذا يبين أن العطاء الأعظم الذي تقدمه المسيحية للمؤمنين بها هو شخص السيد المسيح نفسه ، لهذا ليس غريبا أن تكون أهم الأعياد القبطية على مدار السنة مرتبطة به وبمراحل حياته .

ثم تأتي بعد ذلك الأعياد التي تعيد ذكرى الشخصيات العظيمة التي آمنت به جيلا بعد جيل ، وأدت لهذا الإيمان الخدمات العظيمة ، أوضحت في سبله بحياتها .

وقد حدد النظام الكنسي مواعيد هذه الأعياد على أيام السنة القبطية وهي نفسها التقويم المصري الزراعي العتيق منذ العصور الفرعونية . وهو نفسه التقويم الذي يحدد ما بنى عليه الفلاح المصري مواعيد الزراعة والري والحصاد حتى اليوم . وكان هو المستخدم في الحكومة المصرية حتى أواخر القرن التاسع عشر .

ويضم هذه الأعياد كتاب يسمى « السنكار » وله طبعه قديمة نسبيا باسم « كتاب الصادق الأمين في أخبار القديسين ، القاهرة ، ١٦٢٩ للشهداء (١٩١٣ م) .

ويمكن تقسيم الأعياد القبطية إلى ثلاث مجموعات : أعياد السيد المسيح ، وأعياد السيدة العذراء ، وأعياد الشهداء والقديسين .

وتقسم أعياد السيد المسيح إلى قسمين : كبرى وهي مناسبات أهم الأحداث في حياته ، وصغرى وهي ذكرى وقائع ليست في أهمية الأولى . وعدد كل من هذين القسمين سبعة أعياد .

والأعياد السيديّة الكبرى هي :

- ١ - بشارة السيدة العذراء بالحمل به (٢٩ برمهات - ٢٧ مارس) .
- ٢ - ميلاده (٢٩ كيهك - ٧ يناير) .

- ٣ - (الغطاس ١١ طوبة - ١٩ يناير) .
- ٤ - أحد الزعف (الأحد السابع من الصوم الكبير) .
- ٥ - عيد القيامة (الأحد التالي لأسبوع الآلام) .
- ٦ - الصعود (اليوم الأربعون بعد عيد القيامة) .
- ٧ - حلول الروح القدس (اليوم الخمسون بعد عيد القيامة) .

والأعياد السيديّة الصغرى هي :

- ١ - عيد الختان (٦ طوبة - ١٥ يناير) .
- ٢ - عرس قانا الجليل (١٣ طوبة - ٢٢ يناير) .
- ٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل (١٨ أمشير - ١٦ فبراير) .
- ٤ - خميس العهد (اليوم السابق للجمعة الكبيرة) .
- ٥ - أحد توما (الأحد التالي لعيد القيامة) .
- ٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر (٢٤ بشنس - ١ يونيو) .
- ٧ - عيد التجلى (١٣ مري - ١٩ أغسطس) .

الأعياد السيديّة الكبرى :

١ - عيد البشارة :

وهو تذكّار بشري الملاك جبرائيل للسيدة العذراء مريم بأنها ستحبل وتلد السيد المسيح ، كما روى ذلك لوقا في إنجيله . ويقع هذا العيد قبل ميلاد المسيح بسبعة أشهر هي مدة الحمل به .

٢ - عيد الميلاد :

وهو تذكّار ميلاد السيد المسيح كما روت ذلك الأنجيل ويحتفل بهذا العيد بالصلاة طوال المساء وحتى منتصف الليل ولتعميق معنى ميلاد المسيح في وجدان الشعب يسبق العيد صوم لمدة ٤٣ يوما يكون الطعام فيها نباتيا . وحين يعود الشعب من الكنيسة في الساعات الأولى من صباح اليوم التالي إلى بيوتهم ، يجدون على مائدتهم الأطعمة الشهية المعدة طوال النهار .

٣ - عيد الغطاس أو الظهور :

وهو تذكّار معمودية السيد المسيح من يوحنا المعمدان في نهر الأردن . وهو أيضا تذكّار بدء ظهور السيد المسيح وسط الشعب ينادي برسالة .

ويجرى الاحتفال بهذا العيد أيضا بالصلاة في الكنائس ليلا كما في عيد الميلاد . ويسبق صوم من يوم إلى ثلاثة أيام . ويرتبط هذا العيد بالمياه - ولذلك فإن مراسم الاحتفال به حاليا تتضمن جزءا يؤتى فيه بلقان « أي حوض » يوضع فيه ماء من النيل وتجري الصلوات لطلب البركة على هذا الماء ثم يغمس الكاهن طرف قطعة من القماش فيه ويلبس جباه المصلين .

على أن هذا اللقائ الصغير كان في الماضي مستودعا يسمح للمصلين بالغطس فيه . ولكن هذه العادة أبطلت لما كان يصحبها من

هرج وضوضاء .

على أن المؤرخين في العصور الوسطى رويوا كيف كان الاحتفال بهذا العيد يجرى على ضفاف النيل نفسه وتشارك فيه الجماهير المصرية كلها أقباطا ومسلمين كما كان رجال الدولة يشاركون في ذلك . وقد كتب المسعودي عن الاحتفال بليلة الغطاس بعد أن شاهده بنفسه أثناء حكم الإخشيد محمد بن طغش . وقد أمر فأسرح من جانب الجزيرة وجانب القسطنطين ألف مشعل غير ما أسرج أهل مصر من المشاعل والشمع . وقد حضر النيل في تلك الليلة آلاف من الناس المسلمين والنصارى ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ومنهم على الشواطئ لا يتناكرون ، ويحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكول والمشروب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي والغرف . وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب ويغطس أكثرهم في النيل ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرىء من الداء . والطعام المعتاد أكله بعد الحضور من الكنيسة هو « القلقاس » والبرتقال واليوسفي .

٤ - أحد السعف :

واحد من أكثر الأعياد القبطية شعبية ، وهو تذكّار لما رواه الإنجيليون عن دخول السيد المسيح إلى مدينة القدس - أورشليم . فقد دخلها في وداعة وتواضع راكبا أتاناً . وفرشت الجموع ثيابهم في الطريق ، وآخرون قطعوا أغصانا من الشجر وفرشوها في الطريق وأخذوا سعوف النخل وخرجوا للقاءه . ولما قرب عند منحدر جبل الزيتون ابتدا كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوت عظيم والذين تقدموا والذين تبعوا كانوا يهتفون قائلين : « مبارك الأتى باسم الرب » .

ومنذ مساء يوم السبت ، وفي الصباح الباكر يتوافد الأقباط على الكنيسة حاملين سعف النخل الأبيض وأغصان الزيتون والورد . ويطوفون بالكنيسة حاملين السعف مرمنين بألحان شجية . وإلى وقت قريب كانت المواكب تطوف شوارع المدن والقرى ليلة الأحد حاملية السعف والشموع .

٥ - عيد قيامة السيد المسيح :

وهذا هو أعظم الأعياد المسيحية وأقدمها . وفيه يستعيد المسيحيون قيامة السيد المسيح فجر الأحد ، كما سجل ذلك الأقباط الأربعة ويسبق هذا العيد صوم لمدة ٥٥ يوما . ويحتفل به كالميلاد والغطاس مساء يوم السبت ليتهى القديس في الساعات الأولى من يوم الأحد ويجري أثناء الاحتفال تصوير لحدث القيامة ، إذ تطفأ أنوار الكنيسة ويفلق باب الهيكل ليصبح كقبر المسيح المختوم وداخله يوجد بعض الكهنة والشماسة . ثم يعلن الكاهن من الداخل بصوت عال ثلاث مرات : المسيح قام - وذلك كما صنع الملاك في قبر المسيح .

حيث يطلب الشماس من الخارج أن تفتح الأبواب ليدخل ملك المجد «وحين يسأل الكاهن من الداخل» من هو رب المجد «يجيبه الشماس: «هو الرب القوي...» ويدفع باب الهيكل بقوة، وتضاء الأنوار، وتردد ألحان الفرح والإنتصار بقيامة المسيح، ويطوفون بأيقونة القيامة في الكنيسة حاملين الشموع والأعلام المرسوم عليها صورة القيامة.

وسب أهمية هذا الحدث، جعلت الكنيسة من كل أحد - تذكارا أسبوعيا لقيامة السيد المسيح.

٦ - الصعود :

يقول سفر أعمال الرسل : إن السيد المسيح ظل يظهر لتلاميذه طوال أربعين يوما بعد قيامته ، ثم صعد إلى السماء .

وتحتفل الكنيسة به يوم الخميس الذي يكمل أربعين يوما بعد عيد القيامة :

٧ - حلول الروح القدس :

وهذا العيد تذكرا لما سجله سفر أعمال الرسل بشأن حلول الروح القدس على التلاميذ يوم الخمسين بعد عيد القيامة . أى بعد عشرة أيام من عيد الصعود .

الاعياد السيديّة الصغرى :

١ - عيد الختان :

خضع السيد المسيح للشريعة اليهودية ، ولهذا أجريت له عملية الختان في اليوم الثامن بعد مولده ، كما روى ذلك لوقا في الإنجيل الذي كتبه .

٢ - عرس قانا الجليل :

أصل هذا العيد رواه يوحنا في الإنجيل الذي كتبه ، فلقد دعى السيد المسيح ووالدته إلى عرس في بلدة قانا . وحدث أن فرغ المشروب الذي كان يتناوله المدعوون ، ويبدو أن أصحاب العرس وقعوا في الحرج . فطلبت أم المسيح منه أن ينقذ الموقف ، فاستجاب لها وحول ماء كان في عدة جرار إلى عصير للكرم . فلما شرب ضيف الشرف أعلن أن هذا أطيب ما شربوه في تلك الليلة . وزال الحرج عن أصحاب العرس .

٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل :

هنا أيضا تأمر الشريعة اليهودية بأن يقدم المولود الذكر إلى الهيكل بعد أربعين يوما ، وأن تقدم عنه ذبيحة زوج بعام أو فرسخ حمام . وقد تم ذلك كله . وفي الهيكل استقبله رجل بارتقى اسمه سمعان كان قد أوحى إليه أنه لن يموت قبل أن يعاين مسيح الرب . فما أن رآه قال : «الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام...»

٤ - خميس العهد :

في هذا اليوم اجتمع السيد المسيح مع تلاميذه في اليوم السابع لصلبه وأسس للكنيسة سر القربان ما تمارسه الكنيسة إلى اليوم في كرس قداس .

وفي هذا الاجتماع أيضا قدم السيد المسيح قدوة لتلاميذه في التواضع والخدمة ، إذ قام من العشاء وخلع ثيابه وأخذ منشفة واشتر بها ثم صب ماء في مغسل وأبدأ يغسل أرجل التلاميذ ويمسحها بالمنشفة التي كان متزرا بها . ثم سألهم «اتفهمون ما قد صنعت بكم - أنتم تدعونني معلما وسيدا وحسنا تقولون لأنى أنا كذلك ، فإن كنت وأنا السيد والمعلم قد غسلت أرجلكم فأنتم يجب عليكم أن يغسل بعضكم أرجل بعض لأنى أعطيتكم مثالا وكما صنعت أنا بكم تصنعون أنتم أيضا .. وإن عملتم هذا فطوباكم إن عملتموه...»

ولذلك فإن من ضمن ممارسات هذا العيد أن يؤتى بماء في لقان وتلى عليه الصلوات ثم يأتزر الكاهن بمنشفة كما فعل السيد المسيح بالماء أرجل المصلين . ولقد سجل المقرري بعض ما كان يحدث في عهده في هذا اليوم فيقول «وعوام أهل مصر في وقتنا يقولون خميس العنيس من أجل أن النصارى تطبخ فيه العنيس المصفى .. وكان في الدولة الفاطمية تضرب في خميس العنيس هذا خمسمائة دينار تفرق في أهل الدولة وأدركنا خميس العنيس هذا في القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة...»

٥ - أحد توما :

ويقع في الأحد التالي مباشرة لعيد القيامة . وتوما كان واحدا من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر . وحدث أنه لم يكن حاضرا مع الباقيين حين زارهم المسيح بعد قيامته . فلما جاء قال له التلاميذ الآخرون : قد رأينا الرب . فقال لهم «لم لا أبصر في يديه أثر المسامير وأصح يدي في جنبه أومن» فبعد ثمانية أيام كان التلاميذ مجتمعين وتوما معهم . فجاء المسيح ووقف في الوسط ودعا توما ليتحقق من آثار المسامير والطعنة .

٦ - مجيء العائلة المقدسة إلى مصر :

جاء في الإنجيل الذي كتبه متى أن السيد المسيح وهو بعد صبي أخذته أمه وخطيبها يوسف النجار جاء إلى مصر لأن هيرودس النبي مزع أن يطلب الصبي ليهلكه . فقام وأخذ الصبي وأمه ليلا وانصرف إلى مصر ويقول كتاب السنكسار القبطي وهو الكتاب الذي يضم سير القديسين وأعيادهم إن هذا اليوم هو من أعظم أعياد مصر الروحية لوجود السيد المسيح فيها . فلنحتفل به ونسر ونفرح فيه وقد وضعت الكنيسة لهذه المناسبة لحنا يتغنى فيه المصلون في هذا اليوم قائلين : «افرحي وتهللي يا مصر وكل بنيتها وكل تخومها...» لأنه قد أتى إليك محب البشر .

وتقول الروايات إنه حين دخل السيد المسيح أرض مصر ارتجفت أوثانها وكانت تنكس لدى ظهوره أمامها . ويذكر المؤرخ بلاذريوس الأسقف من رجال القرن الرابع الميلادي أنه ذهب بنفسه إلى إقليم الصعيد في منطقة الأشمونيين حيث ذهب المسيح ورأينا هناك بيت الأوثان حيث سقطت جميع الأوثان التي فيه على وجوهها عندما دخل المدينة .

وتوضح الكتب مسار الزائرين الكرام إذ دخلوا مصر من الشرق ومروا بالقرب من الزقازيق إلى مسطرد إلى سمند إلى البرلس إلى سخا ثم ساروا غربا إلى وادي النطرون حيث قامت الأديرة فيما بعد ثم جاءوا إلى عين شمس - المطرية واستظلوا بالشجرة المشهورة هناك . ثم إلى مصر القديمة وسكنوا المغارة الكائنة الآن بكنيسة القديس سرجيوس (أبو سرجة) وذهبوا بعد ذلك ، جنوبا إلى الصعيد من المعادي حيث كنيسة السيدة العذراء كائنة الآن على شاطئ النيل ، ووصلوا إلى البهنسا ثم إلى جبل الطير بالقرب من سالوط وإلى الأشمونيين ثم إلى القوصية ومير ومنها إلى جبل قسقام حيث قام فيما بعد الدير الشهير بالحرق . ويروي تاريخ هذا الدير أن العائلة المقدسة سكنت في بيت صغير بجوار مغارة بها بئر ماء جار ، وتحول ذلك كله فصار ديرا للعبادة . ومن هذا المكان تلقت العائلة الأمر بالعودة إلى فلسطين بعد وفاة هيرودوس .

وتتملى الكتب يذكر الآيات والمعجزات التي جرت في كل مكان مر به السيد المسيح وتردد ذكر هذه الزيارة في كتاب فضائل مصر ، الذي كتبه عمر بن الكندي في عصر الدولة الإخشيدية إذ روى أن أسد بن موسى قال : إنه شهد جنازة مع ابن لهيعة ، فرقع هذا رأسه ونظر إلى جبل المقطم وقال إن عيسى بن مريم مر بسفح هذا الجبل وعليه جبة صوف وقد شد وسطه بشرط وأمّه إلى جانبه .

٧ - التجلي :

تروى الأناجيل أن السيد المسيح أخذ من تلاميذه بطرس ويعقوب ويوحنا أخاه وصعد بهم إلى جبل عام منفردين وتغيرت هيئة قدامهم وأضاء وجهه كالشمس وصارت ثيابه بيضاء كالنور وإذا موسى وإيليا قد ظهرا لهم يتكلمان معه .

أعياد السيدة العذراء السبعة هي :

- ١ - البشارة لأمها بالحمل بها (٧مصرى - ١٣ أغسطس) .
 - ٢ - ميلادها (ابشس - ٩ مايو) .
 - ٣ - دخولها الهيكل (٣ كهك - ١٣ ديسمبر) .
 - ٤ - موتها (٢١ طوبة - ٣٠ يناير) .
 - ٥ - صعود جسدها إلى السماء (١٦ مصرى - ٢٢ أغسطس) .
- ويسبق هذا العيد صوم مدته ١٥ يوما من ١ - ١٥

- مصرى - ٧ - ٢١ أغسطس) وهو صوم شعبي ويشترك في صومه في بعض النواحي الأقباط والمسلمون .
- ٦ - عيد تكريس أول كنيسة باسمها في مدينة فيلى بمقدونية - اليونان (٢١ بؤونة - ٢٨ يونيو) .
 - ٧ - عيد ظهور السيدة العذراء بالزيتون من ضواحي القاهرة (٢٤ برمهاث - ٢ إبريل) .

في مساء ٢ إبريل ١٩٦٨ أبصر عمال القل في محل عملهم أمام كنيسة العذراء بالزيتون ظهور السيدة العذراء مضية بين قباب الكنيسة ، فأخبروا كاهن الكنيسة بذلك وتالتى ظهور العذراء في الليالي التالية وحتى أوائل سبتمبر . وكانت في بعض الليالي مصحوبة بظهور حمامات مضية . وجاءت جموع غفيرة مسيحيين وغير مسيحيين تأتي لمشاهدة هذه الظهورات وتظل ترقب قباب الكنيسة طوال الليل . وصاحب ذلك حدوث معجزات متنوعة . وسجل هذا كله في تقارير صحفية وكتب كثيرة . وقد أمر البابا كيرلس السادس بالاحتفال بهذا العيد سنويا .

أعياد القديسين :

رتبت الكنيسة القبطية لكل يوم من أيام السنة تذكارا لقديس أو شهيد أو نبي من أنبياء العهد القديم وكما سبق القول - كتاب السنكسار ، وهي كلمة ذات أصل يوناني تعنى الجامع للأخبار .

وقد صنف بانوب عيده محتويات السنكسار في عدة مجموعات تضم كل منها عددا من القديسين - على النحو الآتى :

- ١ - يوم رأس السنة القبطية (تقويم الشهداء) أول توت - ١١ سبتمبر .
- ٢ - أعياد السيد المسيح ، وقد سبق ذكرها .
- ٣ - أعياد السيدة العذراء ، وقد سبق ذكرها .
- ٤ - أعياد الملائكة .
- ٥ - أعياد أنبياء العهد القديم .
- ٦ - أعياد تلاميذ السيد المسيح ورسله .
- ٧ - أعياد الشهداء .
- ٨ - أعياد بطاركة الكنيسة وأساقفتها .
- ٩ - أعياد الرهبان والعذارى والقديسات .
- ١٠ - يوم ختام السنة .

وقد حدثت الكنيسة يوما معينا لكل من هذه الأعياد وتلى سيرة المحتفل به من السكار أثناء خدمة القداس ، وترنم الألحان التي تتضمن الإشادة بسيرته وجهاده وبالأعمال التي أنجزها . وذلك كي تكون قدوة لأفراد الشعب ومثلا ومنة معاصرة دوما . كما أن الكنيسة حرصت في اختيار فصول الكتاب المقدس التي تلى في القداس - حرصت على أن تكون هذه الفصول متناسقة مع العيد الذي تحتفل به ، ومعمرة عن الشخصية التي يحيى تذكراها في هذا اليوم .

على أن الاحتفال ببعض الأعياد يأخذ طابعا شعبيا جماهيريا ، خاصة في الأماكن التي جرت فيها أحداث حياة المحتفل به .

وفي هذا المكان غالبا ما تكون ثمة كنيسة قديمة أقيمت تخليدا لذكرى أحداث حياة ذلك القديس أو موقع استشهاد ، أو مكان إقامة الكنيسة القديمة التي تحمل اسمه .

وفي التاريخ المحدد للاحتفال بهذا القديس ، يحضر الأفراد تباعا لزيارة هذا الموقع التذكري والتبرك به ، كما أن الكثيرين قد يقيمون في المكان طوال أيام الاحتفال - إما في أماكن معدة لذلك ، أو في الخيام إذا كانت توجد منطقة خلوة حول الكنيسة .

وتستمر مدة هذه الاحتفالات في أغلب الأحيان سبعة أيام . كما هو الشأن بالنسبة للثلاث دميانة أو مارجرجس . ولكن بعضا آخر يستمر ثلاثة أيام . وهناك أعياد يبدأ الاحتفال بها في المساء وتستمر حتى صباح يوم العيد وحسب .

ويشهد اليوم الأخير من مدة « المولد » احتفالا خاصا ، وتعتبر الليلة السابقة على يوم العيد « الليلة الكبيرة » وكثير من الحاضرين يظلون ساهرين طيلة الليل حتى الصباح .

وفي كل يوم من أيام هذه الفترة يقام قداس في الكنيسة - أو أكثر . وتجرى مسيرات احتفالية داخل الكنيسة أو خارجها ، تحمل فيها أيقونة القديس المحتفى به .

وثمة مظاهر عدة غالبا ماتصحب زيارة المحتفلين في « المولد » :

- ١ - يقف هؤلاء الزوار أمام أيقونة القديس وينشدون « التمجيد » المخصص له ، الذي يتحدث عن صفاته وجهاده وشجاعته .
- ٢ - كثير من الزوار يكونون قد ألمت بهم ضائقة أو مرض فيتمسكون إلى الله بشفاعته هذا القديس كي يخفف عنهم ما أصابهم . وغالبا مايصحب ذلك نذر يتعهدون بالوفاء به في كنيسة القديس أثناء الاحتفال بعيد . قد يكون النذر نقودا يتبرعون بها للفقراء أو الكنيسة ، أو ذبائح يوزعون لحومها على المحتاجين .
- ٣ - ويعتقد الكثيرون في قدرة هؤلاء القديسين على التوصل لشفاء

الأمراض المستعصية ، أو إخراج الأرواح الشريرة من نفوس المصابين ومن أجسادهم . ويكثر هؤلاء على الخصوص احتفالات مارجرجس بعيت دميس .

٤ - وتصحب الإقامة بمنطقة « المولد » أنشطة وأماكن للترفيه . في الخيام تقام الفهاوى والمطاعم والمحال لشراء ما يحتاجه الزوار من طعام متنوع وعلى الخصوص تلك المحال التي تبيع التذكارات التي يشتريها الزوار كبارا وصغارا ويحتفظون بها تيمنا بهذه الزيارة . وتظهر في هذا المجال المحلات التي تعرض « أهرامات » الحمص وكميات الحلوة ، التي يعتبر شراؤها والتهاذي بها بعد العودة من مراسم الزيارة . حتى إن الأمثال الشعبية ربطت بين العودة بالحمص والنجاح في العمل . فيقال لمن لا يحقق من عمل ما فائدة إنه « طلع من المولد بلا حمص » أو أنه جأى من المولد ليد ورا وليد قدام .

ومن الواضح أن هذا المظهر عام على جميع « الموالد » المصرية ، قطبة كانت أو إسلامية .

ونورد هنا بعض أمثلة للاحتفالات بأعياد بعض القديسين :

القديس مينا أو مارمينا (ماركلمة سرياني تعنى السيد) بمريوط . . كان جنديا في الجيش الروماني في القرن الثالث الميلادي . وفي تقيوس التي هي الآن قرية إيشاي بقرب كفر الزيات بمحافظة كفر الشيخ وترك الجندية ليصير راهبا ثم استشهد في عصر دقلديانوس . ودفن في مريوط . ويجوار قبره كان يوجد نبع كان ماؤه يشفى الأمراض . وكان الحجاج يأتون إليه من كل مكان ، ويأخذون من ماء النبع في الأواني الفخارية التي عليها رسم مارمينا ويعودون إلى بلادهم . وقد وجدت آثار هذه الأواني في أقصى بلاد الإمبراطورية الرومانية . ثم بنيت كاتدرائية عظيمة على قبر القديس كرسها البابا أنا سيوس في القرن الرابع ، يوم ١٥ بؤونة (٢٢ يونيو) طبقا لما ورد في السكار . ومع ازدياد الزائرين ، أقيمت كنيسة كبيرة بشرق الأولى . وصار مزار مارمينا من أشهر أماكن الحج المسيحي على مدى قرون عديدة . وكانت زيارته توضع في مسار حجاج القدس ، يأتون إليه بعد زيارتها . وقد توقفت هذه الزيارات جزئيا في القرنين التاسع والعاشر ولكنها استؤنفت في القرن الثاني عشر .

ومع بداية القرن العشرين ، أجريت في الموقع حفائر لاكتشاف آثاره القديمة ، وتأسست في الإسكندرية جمعية باسم مارمينا ، واستؤنفت الزيارات خاصة في يومى ١٥ بؤونة و ١٥ هاتور (٢٤ نوفمبر) وهو تاريخ استشاده .

وفي السنوات الأخيرة بدأ البابا كيرلس السادس بناء دير في المكان ، ووضع أساسه يوم ٢٧ نوفمبر ١٩٥٩ . وقد دفن هذا البابا في

الكنيسة الجديدة التي أنشئت هناك .

وقد صار هذا الدير بكنائسه العديدة مزارا للجموع التي تغد إليه في أغلب أيام السنة .

القديسة دميانة أو الست جميانة - بلفاس :

وتقع الكنيسة المسماة باسمها في دير « البراري » في مكان كان يسمى « وادي السبان » ويقع شمال بلدة بلفاس التابعة لمحافظة الدقهلية .

ولقد استشهدت هذه القديسة أيضا في القرن الثالث مع أبيها مرقس الذي كان حاكم الإقليم وكذا مع أربعين فتاة كن صديقات لها . وقد أقيمت كنيسة ضمت أجسادهن في القرن الرابع يحتفل بتذكار تكريسها يوم ١٢* بنس (٢٠ مايو) .

وخلال الأسبوع السابق على هذا اليوم تحتل المنطقة بالخيام البيضاء التي يقيم فيها الزائرون ، كما تأتي في كل يوم أفواج كبيرة لزيارة المكان . ويروى الكثيرون أنهم يرون حمامة بيضاء تخرج من الكنيسة التي تضم أجساد القديسات .

مارجرجس بميت دمسييس :

طبقا لما ورد في السنكار ، ولد هذا القديس سنة ٢٨٠ م وكان ضابطا في الجيش الروماني . واستشهد عام ٣٠٣ م في عهد دقلديانوس ويقع عيد استشهاده يوم ٢٣ برمودة (١ مايو) . ويحتفل بتذكار هذا الشهيد ببلدة ميت دمسييس التي تقع على بعد عشرة كيلو مترات شمال ميت غمر على فرع دمياط . وفي هذا المكان كان يقوم دير على اسم السيدة العذراء - ولذلك قصة . فقد حدث يوما أن توقف قارب أت من القدس في ذلك المكان ، ولما حاولوا أن يجعلوه يبحر عجزوا . وتقول القصة إن مارجرجس ظهر في حلم لرئيس الدير وأعلن له أن الزوار يحملون جزءا من جسده في صندوق ، وطلب إليه أن يأخذه منهم ويقيم كنيسة يضع فيها هذا الجزء من جسده الذي تحمل العذاب حتى الاستشهاد . وفي عام ٣٢٠ م أقيمت الكنيسة . ثم بنيت كنيسة جديدة عام ١٨٨٠ م وتواصلت التجديدات في كنائس المكان حتى اليوم . ويروى الزوار أنهم يرون وسط حلقات البخور المتصاعد إلى قبة الكنيسة في المساء - يرون مارجرجس في صورته التقليدية فارسا على صهوة جواد أشهب (بيرجس) في أنحاء الكنيسة .

ويشتهر « مولد » مارجرجس لدى القبط والمسلمين بما يحدث فيه من شفاء للأمراض المستعصية وطرد الأرواح الشريرة التي تلبس بعض الأشخاص . وهم يتلقون في ثياب بيضاء في صحن الكنيسة وتجري عليهم الصلوات .

الخمسة الأبناء وامهم الست رفقة في سنباط :

ويقوم زوار احتفالات مارجرجس في ميت دمسييس ويعبرون النيل إلى الشاطئ الغربي حيث تقع قرية سنباط وذلك لزيارة الست رفقة وأبنائها الخمسة .

هؤلاء كانوا من سكان قوص في أقصى الصعيد ، وكان الأكبر فيهم - أغاثوس ، كما يقول السنكار مقدم بلدة ومحبوبا من الكل . وأثناء اضطهاد المسيحيين أعلنوا إيمانهم المسيحي بعد أن وزعوا أموالهم على المساكين فتعرضوا لعذاب شديد . ورحلهم الوالي إلى الإسكندرية لئلا يتميلوا الناس إلى إيمانهم ، لأنهم كانوا محبوبين من كل أحد وآمن ببيهم كثيرون وضحوا بحياتهم .

وفي الإسكندرية تواصل تعذيبهم إلى أن استشهدوا واحدا بعد الآخر وأمامهم تشجعهم إلى أن لحقت بهم - ثم نقلت أجسادهم إلى سنباط وأقيمت حولها كنيسة يقصدها الزوار . ويقع عيد استشادهم يوم ٧ توت (١٧ سبتمبر) .



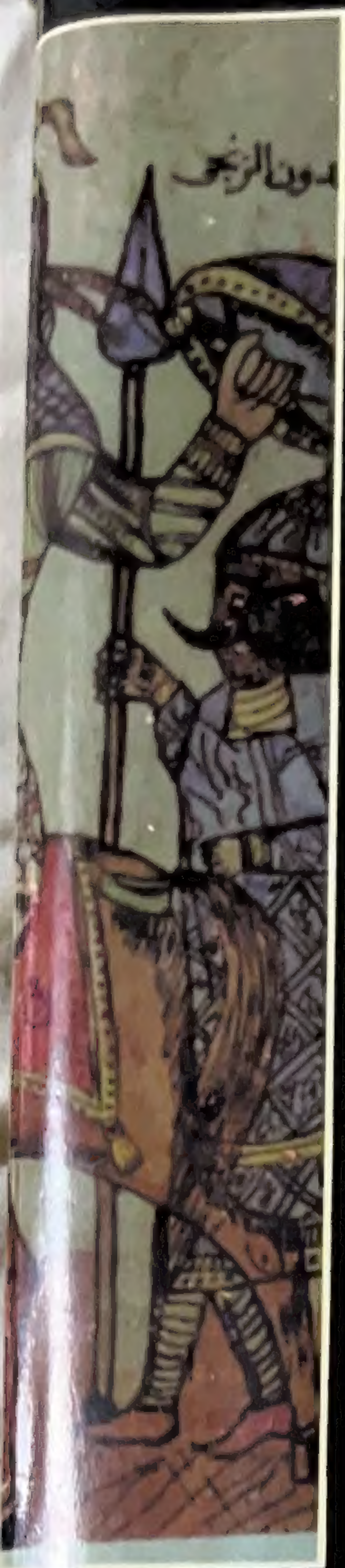
تتقدم ادارة الموسوعة بالشكر والعرفان
للجمعية الجغرافية المصرية ومركز الفنون الشعبية
بالقاهرة ومتحف الأقصر للآثار المصرية وكل من
ساهم فى تسهيل مهمتنا الاعلامية فى اصدار هذا
الكتاب الذى يساهم بدوره فى نشر الوعى والانتماء
لبلدنا الحبيب .

رقم الايداع ٩٤/٧٠٥٦

I.S.B.N

977- 234- 045- 3

طبعتم بمطابع شركة دار الاسكندرية للطباعة
والنشر



الهيئة العامة للاستعلامات

